

Centro Veneto di Psicoanalisi
KnotGarden



Idee, intrecci e snodi della Psicoanalisi

Musica e Adolescenza

A cura di

Massimo De Mari

Contributi di:

Daniele Biondo, Monica Bomba,
Guido Buffoli, Cinzia Carnevali,
Anna Cordioli, Massimo De Mari,
Paola Ferri, Vittorio Gonella,
Cristiano Lombardo, Silvia Mondini,
Caterina Olivotto, Francesco Onofri,
Rosa Spagnolo

Hanno collaborato:

P. Campanile, A. Cordioli, V. Gonella

2024/1

KnotGarden

Viaggiando per la Gran Bretagna si possono visitare alcuni knot (nodo) garden ricostruiti sulla base di disegni ed antecedenti di epoca elisabettiana. Si tratta di piccoli giardini costruiti in modo da poter essere percorsi in modo continuo in innumerevoli catene di vie: specie di labirinti senza un unico punto d'arrivo; intrecci di sentieri tra basse aiuole che possono essere percorsi senza mai perdere di vista l'insieme delle altre possibili strade. Gli antecedenti di tali realizzazioni sono i motivi ornamentali celtici basati su intrecci complessi di linee continue che hanno trovato espressione in particolare nella oreficeria e negli ornamenti delle copie degli amanuensi (motivi del genere possono essere ammirati nel famoso Libro di Kells conservato al Trinity College di Dublino).

Leonardo da Vinci, Durer, Michelangelo si sono pure cimentati nella invenzione di motivi ornamentali di questo tipo.

Il riferimento ai knot garden ha un motivo ben preciso: i giardini, diversamente dai disegni e dai gioielli, oltre ad esser ammirati possono essere percorsi. In essi si può fare concretamente l'esperienza di camminare per vie che permettono, procedendo per passaggi concatenati, di scoprire nuovi modi per giungere ad un punto passando per disparati altri, ogni punto essendo raggiungibile da ogni altro senza ritornare sui propri passi e quindi non dovendo rinunciare ad un tratto di possibile percorso.

Questo desideriamo costruire con questa rivista della memoria che nel Sito del Centro Veneto di Psicoanalisi è, quando possibile, multimediale.

Patrizio Campanile



Musica e Adolescenza

A cura di Massimo De Mari



“Il pentagramma, così come la natura, si anima fra tensioni e risoluzioni, dissonanze e consonanze, vita e morte, nell’incessante contrapposizione di termini antitetici.

Tra le coppie di opposti che vengono a coincidere nella musica non può essere ignorata infatti quella costituita da presenza e assenza, da consolazione e lutto. Quando la vista non ci assiste ci soccorre il suono, che diventa testimone di cose non visibili. È questo il risvolto rassicurante di ogni stimolo sonoro e quindi, a maggior ragione, della musica, che fornisce una tale quantità di piacevoli impressioni da far sentire l’ascoltatore quasi immerso in un grande abbraccio”
(Di Benedetto A. “Prima della parola” 2000, 168).



Indice

Introduzione. Chiedimi chi sono i Rolling Stones <i>Massimo De Mari</i>	7
LATO A – la musica dell’adolescenza	
Musica del desiderio in adolescenza: trasformazioni identitarie nel transfert e nella relazione analitica <i>Cinzia Carnevali</i>	23
Siamo fuori di testa ma diversi da loro. Il Rock, l’Edipo e la trasgressione alla luce del passare del tempo <i>Caterina Olivotto</i>	59
L’adolescenza dissonante <i>Massimo De Mari</i>	78
La musica nell’analisi. Un percorso inaspettato per lo scambio intersichico <i>Rosa Spagnolo</i>	96
In principio era... la musica <i>Cristiano Lombardo</i>	114
Distruttività e rinascita: dal mito degli Stones alla difficile sopravvivenza di essere giovani <i>Paola Ferri</i>	135
LATO B – l’adolescenza attraverso la musica	
<i>Break on through (to the other side)</i> . Il disco d’esordio: adolescenza di una rockstar <i>Vittorio Gonella</i>	148
Il punk: l’immaturità creativa <i>Francesco Onofri</i>	181
Il tuo rap è come un rock <i>Guido Buffoli</i>	206
Nella musica trap: la tenuta di un istante <i>Monica Bomba</i>	227
In viaggio con Billie Eilish: il paradosso del sogno “do it yourself” <i>Silvia Mondini</i>	244



L'inaudito e l'arcobaleno. Trasformazioni di un'analista durante un viaggio nella musica queer. <i>Anna Cordioli</i>	266
Ghost track	
Intervista a Daniele Biondo. "I'm going through changes": l'adolescente, il mostro e la musica. <i>a cura di Anna Cordioli</i>	320
Indice della musica	320
Credits	347

NOTA di editing:

Questo numero del *KnotGarden*, dedicato alla musica, contiene un'ampia parte immersiva: pressoché tutte le canzoni menzionate nel testo sono ascoltabili in rete e per questo, in nota, abbiamo aggiunto il link.

In un'ottica di rispetto per il lavoro dei musicisti, è stato deciso di inserire link che vadano ai canali Youtube ufficiali degli artisti, laddove esistano.

Nella versione *online*, così come nella versione .PDF i link sono attivi: è sufficiente cliccarli, scegliere di aprire il contenuto ipertestuale e poi godere della musica.



Introduzione

Chiedimi chi sono i Rolling Stones¹

Massimo De Mari²

"Vado a vedere i Rolling Stones!" gridai eccitato appena ebbi la conferma dei biglietti. Mi sentivo come uno *speaker* politico su un palco, in una piazza affollata di gente, che aveva appena annunciato di aver vinto le elezioni e mi aspettavo un boato di entusiasmo e felicitazioni.

In realtà, dal divano ormai inguardabile del salotto, ridotto in uno stato pietoso da un cucciolo di cane bisognoso di affilarsi i denti, dove giacevano stravaccati due giovani adulti, abbarbicati ad una mai dimenticata adolescenza, risposero due grugniti (uno del cane) e una domanda annoiata "vai a vedere chi...?".

Era una domanda semplice, a cui si poteva fornire una risposta intellettualoide sulla storia della musica *rock-blues*, oppure rinunciare a rispondere, prendendo atto che un ventenne poco può sapere di un gruppo musicale che in questi anni festeggia i 60

¹ Nel 1984 è stata pubblicata una canzone, scritta da Gaetano Curreri e Roberto Roversi (Norisso) che si intitolava "Chiedi chi erano i Beatles". Ho parafrasato il titolo perché nel testo c'è una frase che in qualche modo riassume il tema di questo KnotGarden:

"Voi che li avete girati nei giradischi e gridati

Voi che li avete ascoltati e aspettati, bruciati e poi scordati

Voi dovete insegnarci con tutte le cose non solo a parole

Chi erano mai questi Beatles, ma chi erano mai questi Beatles?"

Stadio, "Chiedimi chi erano i Beatles" (1984): https://www.youtube.com/watch?v=a_zUe1eZ-GI

² Massimo De Mari (Padova), Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.



anni di storia con tre *front-men* ormai ottuagenari, alfieri di una musica da cui i loro idoli musicali attuali sono lontani anni luce.

Ma il preconcio si era già messo in moto, rilanciando la domanda a quel me stesso quattordicenne che cominciava a strimpellare la chitarra e si sintonizzava sulla radio a transistor degli anni '70 alla ricerca di una musica che potesse evocare emozioni: chi sono i Rolling Stones e che significato hanno avuto nella mia vita?

La musica come ideale dell'io

Gli anni '70 erano i tempi delle ideologie e delle contrapposizioni politiche e sociali.

In piazza si fronteggiavano quasi quotidianamente esponenti degli ideali di sinistra e destra, i "rossi" caratterizzati da eskimo, spinelli e catene, i "neri" da abiti firmati, cocaina e manganelli.

A scuola non si andava più in giacca e cravatta come i nostri fratelli maggiori ma il liceo era ancora un'icona dei borghesi abbienti e snob mentre il popolo frequentava le scuole professionali o lasciava la scuola dopo le medie per iniziare a lavorare.

Al centro, "contro gli opposti estremismi", c'era il ceto medio, bisognoso di certezze economiche e lavorative, tenuto al caldo nel ventre della "balena bianca" democristiana, che ha dominato la scena politica italiana per almeno quarant'anni dopo la fine della seconda guerra mondiale, supportata all'estero dalle grandi potenze occidentali e all'interno della Chiesa Cattolica imperante.

In questo quadro politico e sociale l'adolescente viveva dunque all'interno di regole ben precise e ideali di riferimento (oggi diremmo "l'ideale dell'io") ben definiti, giusti o sbagliati che fossero, che avevano il doppio effetto di fornire una cornice chiara e sicura all'interno della quale elaborare il proprio progetto di vita e di costituire un altrettanto solida gabbia dalla quale era pressoché impossibile fuggire senza dover operare una vera e propria rivoluzione culturale.



Io ero un adolescente brufoloso e sovrappeso, con fantasie sessuali pre-edipiche talmente naïve che il suffisso "pre" potrebbe oggi stare per "preistoriche" considerando il contributo iper-realistico che gli attuali siti pornografici danno al concetto di "fantasia" sessuale per l'adolescente odierno.

Vivevamo forse felici anche nella preistoria tecnologica, in cui si usciva di casa dopo aver fatto i compiti, annunciando "esco" e si tornava per l'ora di cena, sudati e con le ginocchia sbucciate, senza che alcuna madre fosse andata particolarmente in ansia, beccandoci uno scapaccione solo perché i padri erano già a tavola a guardare il telegiornale e bisognava essere tutti presenti per cominciare.

Non so come e quando la musica ha cominciato a far da colonna sonora ai miei pensieri quotidiani.

Forse, come tutti ipotizziamo, tutto nasce dal ritmo del cuore materno, dal suono del respiro e della voce che percepiamo attraverso il filtro del liquido amniotico.

“La materia sonora vocale - scrive Laura Pigozzi - è percepita prima della parola, già prima della nascita, insieme al rumore del battito del cuore materno, al movimento del liquido amniotico e al ritmo del respiro” (2008, 61).

Il mio primo ricordo è legato ad un senso di nostalgia ed è un ricordo confuso nel tempo, il ritorno a casa dopo una gita, la separazione temporanea da un familiare, qualcosa del genere, ma due canzoni di quel tempo, "Una lacrima sul viso" di Bobby Solo³ e "Se mi vuoi lasciare" di Michele⁴, commossero fino alle lacrime il bambino che ero e quella sensazione mi è rimasta in mente come se fosse ieri.

“Sul versante della relazione - scrive Moroni - il processo di crescita psichica richiede un inevitabile lutto per la perdita delle cure materne collegate alle conseguenti

³ Bobby Solo, "Una lacrima sul viso" (1964):

<https://youtu.be/haUFARNYpMQ?si=9EhXQo43PxxJVCZ3>

⁴ Michele, "Se mi vuoi lasciare" (1963): https://youtu.be/7-qhgm051X0?si=mf50eQzNWwIXwE_3



trasformazioni del corpo infantile. L'adolescenza introduce pertanto, all'interno del gruppo familiare un elemento perturbante in senso evolutivo, un elemento estraneo: la sessualità nascente, come trauma in sé, e come cifra distintiva ed inequivocabile del processo di separazione-individuazione" (2022, 1 - 2).

Oggi, ripensandoci, non mi è difficile collegare quei sentimenti con il passaggio doloroso dal tempo felice dell'infanzia alle nubi tempestose dell'adolescenza in arrivo. In campo musicale era un tempo in cui qualcosa di rivoluzionario c'era davvero e stava accadendo: la musica leggera del dopoguerra, figlia di emozioni semplici, fatta di melodie romantiche e testi pieni di rime bacciate sul tema cuore/amore, fu letteralmente e completamente stravolta dall'avvento di due gruppi di musicisti inglesi, diversi come genere e ugualmente inconsapevoli del loro genio, i Beatles e i Rolling Stones.

In tempi di contrapposizione ideologica i due gruppi finirono per rispecchiare le divisioni politiche e sociali dell'epoca.

Nel resto d'Europa non c'era niente del genere, l'Inghilterra e, un po' a scoppio ritardato, gli USA, rappresentarono i due poli musicali principali, con una nutrita serie di gruppi musicali e *song-writers* che furono i precursori di un filone di epigoni che non potevano che scimmiettare o cercare di riprodurre in "versione italiana" quelle idee così originali e rivoluzionarie.

In Italia, solo l'avvento dei cantautori, a partire da Lucio Battisti, arrivò a scuotere dalla melassa dei cantanti melodici del dopoguerra il mondo musicale nostrano.

Buoni e cattivi

I Beatles si proponevano con un aspetto ammiccante e perbene, erano quattro ragazzi bellocci e sorridenti, la loro trasgressione era nei capelli lunghi e in una certa originalità nell'abbigliamento ma niente di più.



Erano apparentemente innocui anche nel loro stile musicale, un rock erede della tradizione del rock&roll statunitense e del folk tradizionale britannico, ma con un taglio personale del tutto originale che emergeva soprattutto nelle ballate e nei testi che fecero immediatamente presa nelle fasce di adolescenti più integrati e borghesi. I Rolling Stones erano l'esatto contrario, brutti e sguaiati, ispiravano sensualità e inquietudine sia per il loro stile di vita, esagerato e trasgressivo, che nel genere musicale, un rock-blues sanguigno, nel solco di una lunga e consolidata tradizione ma carico di un'energia e di un'originalità che non aveva paragoni con tutti i più acclamati musicisti di quel genere.

La loro musica era dunque una musica di periferia, ispirava un concetto della vita "contro" il sistema e il perbenismo. Per dare un'immagine grezza ma simbolica della differenza, mentre Paul McCartney cantava "*Yesterday*"⁵ e faceva piangere la studentessa delle scuole superiori, Mick Jagger urlava "*Sympathy for the devil*"⁶ e faceva strappare il reggiseno alla ragazza che contestava il sistema al grido di "*sex and drugs and rock'n'roll*".

Se rileggo quel periodo storico dal punto di vista personale, parlando di questi stereotipi, devo confessare che l'emozione che provavo allora ascoltando i Beatles era di gran lunga maggiore e fui trascinato dalla loro breve storia musicale e soprattutto da tutti i musicisti e i gruppi musicali che, a partire da quella svolta epocale, trassero ispirazione per dare vita ad altri generi musicali, dal pop al rock progressive al punk e che risultarono fondamentali nel costituire la colonna sonora dei miei anni a seguire. I Rolling Stones, dunque non sono mai entrati in modo significativo nel mio orizzonte musicale, se non in poche ma significative occasioni.

⁵ The Beatles, "*Yesterday*" (1965): <https://www.youtube.com/watch?v=wXTJBr9tt8Q>

⁶ The Rolling Stones, "*Sympathy for the devil*" (1968):
https://youtu.be/MSSxnv1_J2g?si=ax9RvO1tQiGHjox4



La prima fu quando facevo parte del mio primo gruppo musicale e bisognava decidere chi dovesse cantare; avevo 14 anni, suonavo la chitarra e il basso ed ero armato di una timidezza patologica che mi impediva anche solo di pensare a questa possibilità a cui però anelavo disperatamente.

Ciascuno provò a cantare un pezzo e quando toccò a me scelsi proprio una canzone dei Rolling Stones, "Angie"⁷, una ballatona romantica abbastanza anomala per loro, forse per questo mi piaceva, che era la loro *hit* del momento.

Evidentemente fui più convincente degli altri e quindi grazie ai Rolling Stones ho iniziato la mia pluridecennale carriera di cantante.

Da allora, per più di 30 anni ho cantato tutt'altro, provando per i Rolling Stones un interesse un po' lontano, misto a fastidio per quel genere che non mi emozionava allo stesso modo del *rock progressive*, che invece traeva dalla musica classica e dalla rivoluzione dei Beatles la sua linfa vitale.

Passavo interi pomeriggi a guardare il soffitto ascoltando la musica di gruppi dai nomi evocativi come i Genesis, i King Crimson, i Gentle Giant, gli Emerson, Lake and Palmer, i Jethro Tull, i Van der Graaf Generator, i Pink Floyd.

La loro musica aveva un'impostazione classica, gli album erano spesso costituiti da lunghe suite, i testi spaziavano su temi mitologici, a volte onirici o comunque volutamente dissociati dalla realtà quotidiana e affrontavano questioni esistenziali attraverso un massiccio uso dei simboli e delle metafore.

In questo i Genesis, in particolare durante il periodo in cui l'anima creativa principale è stata il cantante Peter Gabriel, sono stati dei maestri indiscussi.

⁷ The Rolling Stones, "Angie" (1963): <https://www.youtube.com/watch?v=RcZn2-bGXqQ>



Nell'album "*Selling England by the pound*" (1973) forse il più intenso della loro prima produzione è contenuto il brano *Firth of Fifth*⁸, il cui testo necessita non solo di una traduzione dall'inglese ma di un'interpretazione accurata dei neologismi e dei significati simbolici scritti da Peter Gabriel.

C'erano addirittura dei gruppi, come gli Ekseption, un gruppo di musicisti olandese che vidi in uno dei primi concerti *live* a cui ho partecipato, che eseguiva un repertorio di musica classica originale (ricordo una loro versione della Quinta Sinfonia di L.W. Beethoven⁹) con strumenti elettrici.

In Italia i maggiori esponenti di questo genere sono stati la Premiata Forneria Marconi, gli Acqua Fragile, il Banco del Mutuo Soccorso e i New Trolls, capaci di imporsi anche in campo internazionale con grande originalità.

I dischi erano *long playing*¹⁰ in vinile con copertine firmate dai più grandi grafici del momento e contenevano una fucina di informazioni, spiegazioni dell'idea (il *concept*)

⁸ In *Firth of Fifth* (gioco di parole con *Firth of Forth*, fiordo creato dall'estuario del fiume Forth, nei pressi di Edimburgo in Scozia) il testo racconta una storia di ninfe e sirene, con riferimenti alle leggende della storia della letteratura inglese.

"Canzoni di ninfe. Urgono i navigator

Finché vengono adescati dal grido delle sirene.

Ora mentre il fiume si dissolve in mare,

Così Nettuno ha rivendicato un'altra anima.

E così con dei e uomini, le pecore rimangono dentro il loro recinto,

finché il pastore guiderà il suo gregge lontano.

Le sabbie del tempo sono state erose dal fiume di costante cambiamento".

Genesis, "*Firth of Fifth*" (1973): <https://www.youtube.com/watch?v=Rz-tHZE37I>

⁹ Ekseption, "*The 5th*" (1969): <https://youtu.be/sKqGPI9eFtg?si=vNKHqWbKWb7c7jkV>

¹⁰ Il long playing venne introdotto nel 1948 dalla Columbia Records e soppiantò progressivamente il disco in gommalacca che veniva riprodotto a 78 giri, grazie alla migliore qualità e durata del vinile. A partire dalla fine degli anni ottanta, l'avvento del *compact disc* (CD) ridusse l'interesse per i dischi in vinile, che vennero gradualmente soppiantati, diventando un prodotto di nicchia per collezionisti e appassionati, a volte stampato in edizione limitata. Oggi tutti questi supporti sono per lo più stati soppiantati dalle piattaforme online.



del disco, a cui erano collegati i testi che cercavo di tradurre dall'inglese distruggendo il vocabolario che usavo poco e male a scuola.

In quel periodo ero attratto dalla musica classica che ho studiato privatamente e in conservatorio, l'istituzione aveva su di me un effetto ambivalente, per certi versi rassicurante, per altri inibitorio e castrante, come l'ambito familiare in cui vivevo, da cui avrei voluto uscire non avendone però le forze.

Solo crescendo, superata l'orgia del *rock progressive* ho riavvicinato i Rolling Stones attraverso una breve ma intensa esperienza con un gruppo di rock-blues.

In questo gruppo la musica era tornata a essere scarna, pochi strumenti, quasi nessun effetto elettronico, chitarre, voci e organo per eseguire un repertorio di canzoni di autori storici del genere, da Eric Clapton ai Traffic a Patti Smith, passando per Crosby, Stills, Nash & Young, Sheryl Crow e, naturalmente, i Rolling Stones.

Era l'essenza della musica rock, che sta in piedi solo se c'è energia.

Suonando e cantando quei pezzi ho scoperto che alchimia c'era in una scrittura apparentemente semplice, fatta di pochi accordi, unita a testi semplici, privi di simboli ma dal messaggio immediato e potente.

E poi finalmente si usciva dalla gabbia dello spartito da eseguire nota per nota sempre uguale a sé stesso, per aprire la mente e il cuore all'improvvisazione.

Parallelamente, vivevo una grande fascinazione per un altro genere musicale in cui la componente teatrale era fondamentale, il musical.

In questo caso avevo la possibilità di mettere insieme la passione della musica con quella del teatro, ambito in cui ho lavorato per qualche anno professionalmente, dopo aver frequentato una scuola, contemporaneamente al conservatorio.

Il lavoro in teatro, introspettivo e disinibente al tempo stesso, è stato per me come una prima analisi e ha costituito quel ponte creativo che mi avrebbe, in età adulta,



portato al jazz, uno stile che mi affascinava ma che sentivo inarrivabile, troppo difficile da capire, per certi versi astruso e poco melodico.

Il jazz ha costituito un traguardo sorprendente perché studiandolo e frequentando musicisti jazz, mi sono reso conto che, contrariamente a quello che era il mio timore, nel jazz potevo ritrovare tutti gli elementi del percorso musicale che avevo fatto.

Non c'era contraddizione con i miei primi strimpellamenti di chitarra, né con la musica classica, né addirittura con l'opera lirica a cui sono stato indirettamente legato per questioni affettive, per non parlare del rock, del blues o della forma canzone in generale, tutti spunti da cui il jazz trae linfa vitale per le sue composizioni.

Un po' come, quando mi sono avvicinato alla psicoanalisi, ho capito che tutto quello che era stato il mio percorso personale e professionale precedente, ne poteva far parte a pieno titolo, niente era escluso e ogni "passaggio segreto"¹¹ acquistava un suo significato e un suo valore alla luce di una disciplina che non poneva vincoli alle dinamiche di pensiero e forniva gli strumenti per poterli interpretare.

Insomma, se guardo al percorso musicale fatto a partire dalla mia adolescenza mi rendo conto che i generi musicali che di volta in volta mi hanno appassionato, sono stati aderenti alla mia crescita personale e hanno contribuito significativamente a formare quel contenitore psichico, nel senso bioniano del termine, capace di dare migliore forma ai miei pensieri.

L'idea per un *KnotGarden*

L'idea originale di questo lavoro nasce, dunque, da una domanda apparentemente semplice, nata dall'esperienza personale che ho cercato di descrivere, che ho

¹¹ Mi piace richiamare qui il titolo di un bellissimo libro del 2008 di Stefano Bolognini che si intitola appunto "*Passaggi segreti*" (Boringhieri)



proposto ai colleghi che intervengono in questo lavoro di gruppo: com'è cambiato il rapporto tra adolescenti e musica nel corso di questi ultimi 50 anni?

E poi: se la musica è cambiata, come il mondo in cui vivono, quali emozioni sperimentano gli adolescenti di oggi rispetto alla musica che ascoltano?

E ancora...se la musica è il prodotto della cultura dominante, che tipo di cultura corrisponde alla musica di oggi, che emozioni evoca e che tipo di aspirazioni e di progetti di vita incarna?

Uno dei miei principali punti di riferimento in campo psicoanalitico, Giovanna Giaconia¹², scriveva: "Ogni epoca ha linguaggi musicali suoi propri. Il rock'n'roll è un genere che nella forma di rock 'duro' ha un indice di ascolto così elevato e diffuso da configurarsi come elemento di riconoscimento tra gli adolescenti mentre, per contro, agli adulti risulta prevalentemente sgradito; esso è dunque un elemento importante, in quanto rappresenta una barriera difensiva dall'intrusione o dal fantasma proiettato dell'intrusione. È una musica ripetitiva in cui esiste soltanto una trama melodica a larghe maglie entro le quali entrano suoni inusitati, aggressivamente dirompenti, che si trasmettono al corpo e stimolano il movimento, preferibilmente collettivo. Tuttavia nella ripetitività si esprime un sentimento nostalgico oscuro e irrapresentabile. Sono dell'avviso che in esso sia riconoscibile una traccia della sfera sonora allucinata del bambino, mentre i suoni dirompenti urlati e gli assolo di batteria appartengono all'ordine del grido che, nato dal dolore, esprime rabbia e richiama imperiosamente la madre. Il grido pensabile nella scrittura musicale come segno non aleatorio cerca un'integrazione semantica nel testo verbale. Il testo offre una rappresentazione che

¹² Giovanna Giaconia, scomparsa nel 2015, è stata un'analista con funzione di training del Centro Milanese di Psicoanalisi con cui ho svolto i primi colloqui per associarmi alla SPI. In seguito, per qualche tempo, sono andato in supervisione da lei per alcuni casi clinici di personalità devianti su cui aveva una grande esperienza clinica. Tra i suoi molteplici interessi c'era anche la musica.



il grido carica di affetti, portando all'estremo limite lo sviluppo metaforico della parola. Si apre, a questo punto, una doppia possibilità: l'una costituita da una ripresa della struttura musicale, sia pur pensata nell'improvvisazione, l'altra caratterizzata dall'abbandono inebriante alla potenza della voce e all'incontrollata e travolgente velocità del ritmo. Nell'un caso è presente lo sforzo di mantenere pensabile il rapporto con l'oggetto interno ancor prima che esterno, nell'altro l'eccitamento mentale e corporeo travolge la relazione d'oggetto in un'aggressione confusiva" (1997, 877 - 878).

Sono passati molti anni da queste parole che però continuano a colpirmi per la loro attualità.

Quando ho chiesto ai due adolescenti dell'inizio quale fosse il genere musicale che oggi li appassiona e che significati vi attribuissero mi hanno dato una risposta che riassumerei così: *"Le nuove generazioni vivono in uno stato di ansia costante legata al futuro incerto e la pandemia ha reso il tutto ancora più difficile da sopportare. Motivo per cui sta tornando di moda il pop-punk, un genere molto nostalgico ma che è stato contaminato dalla trap e dalle influenze emo. Di conseguenza i testi sono spesso e volentieri incentrati su cose tristi o sofferte mentre le sonorità sono sì nostalgiche ma anche moderne con contaminazioni di basi elettroniche. Oggi i social come Tik-Tok e Instagram danno la possibilità di scoprire continuamente nuovi artisti e nuovi generi. In alternativa ci sono diversi canali di divulgazione musicale su You Tube o spulciando le classifiche di Spotify dove si trova tutta la musica commerciale sparata quotidianamente in radio e Tv"*.

Ma questi sono solo alcune possibili intersezioni tra i generi musicali e l'adolescenza visti da una possibile ottica psicoanalitica che, a mio avviso, non può avere a che fare solo con questioni strettamente metapsicologiche ma anche, come sempre sostenuto



da Freud, con quanto di neurologico e neurocognitivo riguarda la struttura cerebrale e la funzione dei due emisferi.

Schön, Akiva-Kabiri e Vecchi sottolineano come “non è possibile associare chiaramente i processi cognitivi implicati nell’elaborazione musicale a uno dei due emisferi del cervello umano. In particolare sembra che l’emisfero sinistro sia maggiormente implicato nei musicisti esperti mentre l’emisfero destro rivela un ruolo maggiore nell’ascolto musicale fatto da non musicisti” (2007, 111).

Ieri e oggi

È evidente come l'adolescente del secondo millennio, rispetto a quello della generazione che rappresento, abbia a disposizione un'offerta musicale esponenzialmente maggiore. Una differenza, a mio parere non secondaria, sta inoltre nel fatto che la percezione acustica non sia prevalente, come poteva essere quando i social e persino i video musicali non esistevano. Negli anni '60 e '70 la musica si poteva ascoltare da poche fonti, il giradischi di casa e la radio. I concerti dal vivo erano eventi eccezionali e il canale visivo doveva accontentarsi delle immagini e delle note di copertina dei dischi o delle riviste specializzate.

Lo scopo che ci siamo proposti in questo *KnotGarden* è dunque quello di capire cosa è cambiato nel mondo interno dell’adolescente del terzo millennio rispetto a quello delle epoche immediatamente precedenti di cui siamo stati testimoni diretti o che abbiamo ereditato dalle generazioni precedenti alla nostra.

Naturalmente per fare questo abbiamo utilizzato il punto di vista della musica, intesa come contenitore ideale del mondo delle emozioni quindi quello più vicino all’inconscio. In questo ci siamo sentiti supportati da alcuni autori, psicoanalisti appassionati di musica o in possesso, in alcuni casi, di ambedue le competenze, che



in alcune pubblicazioni molto approfondite (anche se poche, in verità) hanno già sottolineato i tanti punti di contatto tra i due ambiti.

Oltre alla già citata Giaconia, Antonio Di Benedetto, Francesco Barale, Alberto Schön, Fausto Petrella, Francis Grier, Alexander Stein, Julie Jaffee Nagel sono alcuni degli autori che ci hanno preceduto in questa riflessione da cui abbiamo preso spunto per cercare di rendere il pensiero in questo campo più attuale e aderente ai giorni nostri. In questi ultimi vent'anni, a cavallo del nuovo millennio, abbiamo assistito a grandi cambiamenti e anche i generi musicali si sono evoluti in modo molto veloce.

Ma anche il mondo è cambiato, basterebbe pensare a come la rapida affermazione dell'elettronica e dell'informatica negli ultimi vent'anni abbia profondamente se non del tutto condizionato il nostro rapporto con il mondo e le relazioni con gli altri.

Quindi la domanda che ci siamo posti è come lo snodo cruciale della vita psichica che l'adolescenza continua a rappresentare abbia a sua volta subito l'impatto di questi cambiamenti epocali.

Per cercare di capirlo abbiamo utilizzato l'ottica musicale attraverso i contributi di colleghi che hanno seguito strade diverse, tratte dall'esperienza clinica e dai loro personali vissuti collegati con la musica.

Siamo arrivati alla composizione del *knot* attraverso un lavoro di gruppo durato più di un anno, con incontri a cadenza mensile, caratterizzati da un entusiasmo contagioso per cui sono grato a tutti, che ha reso questo percorso intenso e divertente e ci spinge oggi a pensare di poterlo continuare in qualche altro modo in futuro; credo che anche questa sia la potenza creativa e terapeutica della musica.

Questo *KnotGarden* si divide in due parti che ho intitolato, come per la copertina di un ideale long playing "LATO A - La musica dell'adolescenza" e "LATO B - L'adolescenza attraverso la musica".



Nella prima parte vengono delineati da Cinzia Carnevali, Caterina Olivotto, Rosa Spagnolo, Cristiano Lombardo, Paola Ferri e il sottoscritto alcuni dei punti di contatto tra la musica e le diverse caratteristiche del mondo adolescenziale.

Nella seconda Vittorio Gonella, Francesco Onofri, Guido Buffoli, Monica Bomba e Silvia Mondini descrivono le molteplici possibilità di identificazione delle dinamiche intrapsichiche adolescenziali nei generi musicali, in particolare in quelli che maggiormente rappresentano la realtà dei nostri giorni. Per molti autori, compreso il sottoscritto, la ricerca di un'identificazione negli adolescenti di oggi non poteva prescindere da una riflessione sulla propria storia personale che ha dato modo di scoprire non solo differenze ma anche sorprendenti affinità. Infine Anna Cordioli, in un modo particolarmente originale, propone un contributo che, attraverso una cavalcata lunga secoli, decostruisce il preconcetto comune che lega la musica queer alla fase adolescenziale.

Questa introduzione iniziale e il cosiddetto “ghost track” (il pezzo inserito nell’album ma non citato nei titoli), cioè l’intervista finale a Daniele Biondo, curata da Anna Cordioli, costituiscono idealmente la prima e la quarta di copertina di un libro che ci siamo divertiti molto a scrivere e che speriamo sia altrettanto piacevole e interessante leggere.

Bibliografia

De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di) (2015). *Tra psicoanalisi e musica*. Roma, Alpes.

Giaconia G. (1989). L'adolescenza. In Semi A. A. (a cura di), *Trattato di psicoanalisi*. Milano, Raffaello Cortina.

Grassi L. (2022). *L'inconscio sonoro. Psicoanalisi in musica*. Milano, Franco Angeli.



Moroni A. (2022). *Il male in adolescenza*. Roma, Alpes.

Pigozzi L. (2008). *A nuda voce*. Torino, Antigone Edizioni.

Schön D., Akiva-Kabiri L., Vecchi T. (2007). *Psicologia della musica*. Roma, Carocci.

Massimo De Mari, Padova
Centro Veneto di Psicoanalisi
massimodemari@gmail.com



LATO A

“La musica dell’adolescenza”



La musica del desiderio in adolescenza e trasformazioni identitarie nel transfert e nella relazione analitica.

Cinzia Carnevali¹³

“E in generale la sapienza antica dei Greci sembra essere legata soprattutto alla musica. E per questo giudicavano che il più musicale e il più sapiente tra gli dei fosse Apollo e fra i semidei Orfeo”
(Ateneo, 632 c, 14)

“Un bambino nella notte colpito dalla paura si rassicura canticchiando. Cammina e si ferma al ritmo della sua canzone [...]. Questo è come un contorno stabile e calmo, stabilizzante e calmante, entro il caos [...]. C'è una sonorità nel filo di Arianna e nel canto di Orfeo [...]. Si tenta un'improvvisazione ma improvvisare è unirsi al Mondo, o confondersi con lui. Si esce di casa sul filo di una canzonetta. Sulle linee motrici, gestuali, sonore che indicano il percorso abituale di un bambino” (Deleuze e Guattari, 1980, 382-385). La canzone e potremmo dire “il Ritornello, per prima cosa, agisce: crea uno spazio sonoro, ritaglia una figura (abbozza un ritmo/codice) stabile” (ibidem). Il ritornello è paragonato al canto degli uccelli, cioè a una delimitazione spaziale. Questa spazialità è tracciata: il ritornello è propriamente la risultante di un certo incontro di forze fisiche (*umane*) che si sottraggono al caos e in qualche modo si compongono originando la frase musicale e il sé¹⁴.

¹³ Cinzia Carnevali (Rimini), Membro Ordinario con Funzioni di Training della Società Psicoanalitica Italiana, Presidentessa del Centro Adriatico di Psicoanalisi.

¹⁴ Traduzione mia e rielaborazione a partire da Deleuze e Guattari (1980).



Ho accettato volentieri di partecipare al progetto collettivo di questo gruppo di psicoanalisti, nuovi menestrelli della psicoanalisi che amano la musica, e che parafrasando Gribinski e Ludin (2006) definirei non solo “Società degli amici del Sogno” ma anche, appunto, “Società degli amici della Musica”. Un gruppo di psicoanalisti che si muove in amicizia gli uni verso gli altri tra suoni, musiche, immagini, pensieri, rinnovati incontri personali e ricordi della propria adolescenza.

Partecipo con questo scritto, frutto di una mia ricerca personale che riguarda le aree primitive della mente, con particolare attenzione alla comunicazione “musicale” e ai vissuti traumatici che prendono corpo e forma nell’esperienza psicoanalitica con gli adolescenti producendo trasformazioni (Carnevali, 2023)¹⁵. Mi riferisco nello specifico a quelle trasformazioni identitarie, nel transfert e nella relazione analitica, che avvengono tramite sensorialità musicali e con una ripresa di movimenti maturativi emozionali e sensuali-sessuali vissuti nel percorso psicoanalitico.

Nella relazione analitica si sviluppano infatti diverse forme primitive di comunicazione che transitano attraverso le *rêverie* somatiche, sensoriali e musicali tra pazienti adolescenti e analista. Occorre una visione ampia e duttile per descrivere la musica dell’adolescenza da punti molteplici, rimodulando sguardi e ascolti arricchendoli di intrecci originari tra suoni, affetti, parole e musica.

Si riflette intorno alle condizioni mentali inconsapevoli, implicite, non rimosse che possono mantenere aperta una possibilità di scambio con livelli profondi in diretta comunicazione da inconscio a inconscio, toccando le corde dell’autenticità senza mediazioni. Barale (2015) ci ricorda che i tentativi di integrare la sfera sonora all’edificio psicoanalitico risalgono a Ferenczi e ad Abraham e che periodicamente è stato ripreso il tema del “sonoro musicale” da tanti autori in diverse prospettive,

¹⁵ Tale lavoro, pubblicato nel libro *Trasformazioni del Trauma in analisi. Sogno libido e creatività*, a cura di Carnevali C. e Martin Cabrè L-J., Alpes, Roma, 2023, risale nella sua prima stesura al 2019.



mostrando la curiosità per gli aspetti musicali della relazione umana e analitica. Lo stesso autore ci descrive “il ricco territorio ‘tra’ psiche, affetti e musica, tra ritmi musicali e ritmi della relazionalità umana, tra suono parola e musica nei loro intrecci originari, tra consonanze e risonanze in musica e nei fondamenti dell’intersoggettività, tra ascolti musicali e ascolti psicoanalitici, tra semantica musicale e semantica psicologica, tra sistemi intonativi e armonici in musica e nell’espressività psicologica, tra modulazioni, elaborazioni, trasformazioni, interpretazioni in musica e in psicoanalisi” (ibidem, XI).

Questo mio lavoro si occupa in particolare della comparsa dell’amore dalla solitudine, dal dolore e dal disprezzo attraverso la musica in adolescenza. Grazie alla musica si raggiunge la possibilità di amare. Penso che con l’aiuto della musica la relazione analitica si “accenda” di desiderio, di contenuti transferali e contro-transferali che se non ostacolati possono rimettere in movimento il sé, far sviluppare e far maturare elaborazioni trasformative tramite una nuova relazione con un nuovo oggetto. Inoltre, l’incontro tra l’adolescente e il suo analista non è solo duale e bidirezionale, ma è un incontro tra mondi, il sé essendo informe e in divenire e il transfert multifocale.

Vorrei cercare di descrivere attraverso alcuni casi clinici come attraverso la sensorialità – il ritmo, la voce, il timbro, l’armonia nello scambio relazionale tra paziente e analista – si possa giungere, dopo diversi anni di analisi, a toccare esperienze originarie del sé e si possa attivare un transfert amoroso e a volte erotico che sblocca la fissità delle difese, consentendo la ripresa di movimenti evolutivi emozionali sensuali e sessuali. Le vibrazioni musicali, *archivi sonori del transfert* (Mancia, 2004), attivano vibrazioni corporee non separate dallo psichico. Il suono con le sue frequenze “crea un campo musicale e relazionale” (Carnevali, 2015, 81) che



cerca un equilibrio tra attrazione verso frequenze basse – intuitivamente depressive – e attrazione verso frequenze molto alte – tali da essere abrasive, onnipotenti, danneggianti – per contenerle, nominarle e infine passare all’alfabetizzazione emotiva. Ciò comporta l’attraversamento del transfert, sensibilizzando l’adolescente a una riflessione sulla percezione in tempo reale dei sentimenti e delle aspettative che egli nutre nei confronti dell’analista, e verso le relazioni con gli altri. In questo modo l’adolescente trova il coraggio di parlare apertamente di tali aspettative, dopo una possibile de-idealizzazione dell’analista e una riduzione dell’asimmetria iniziale. Nelle prossime pagine indagherò la dimensione musicale del transfert collegata alla vibrazione sonora e ritmica dell’esperienza analitica con l’adolescente. “Se vibro e percepisco questa vibrazione esisto e sono vivo”: aspetti profondi e fossilizzati si rianimano. La musica per la sua stessa struttura va a raggiungere il sentire e si lega agli affetti più primitivi (Mancia, 2006) e questo ha luogo nel corpo: “se guardiamo a ciò di cui è fatta troviamo elementi tratti dall’esperienza corporea” (Di Benedetto, 1991, 30). Prenderò in considerazione soprattutto il legame con l’oggetto materno, facendo un parallelismo tra l’evoluzione nella relazione analitica intersichica e la relazione intrapsichica nella mente dell’adolescente. Farò inoltre un parallelo fra il modo in cui l’adolescente può far uso della musica rap e delle canzoni (cioè al modo specifico e singolare in cui investe il musicista e la musica che colpisce il suo sentire, l’uso o non uso dell’oggetto musicale), e l’uso e l’investimento che fa sull’oggetto analista.

Spesso ci troviamo di fronte a forme scisse, di idealizzazione e successivamente di mostruosità. Sarebbe significativo poter monitorare con l’ausilio del controtransfert tali movimenti emotivi. In questo senso è molto importante l’ascolto, l’ascolto dell’ascolto e l’ascolto del terzo analitico (Ogden, 2022). Questo avviene anche per i modelli musicali che forniscono una fonte di identificazione molto significativa per



l'adolescente, sia in senso ostacolante sia in senso evolutivo. L'ascolto può essere difettoso non solo per difetto, ma anche per eccesso. Nell'ascolto, qualcosa – suono, parola, discorso – esibisce le sue proprietà all'ascoltatore, il quale ha del resto precise responsabilità costitutive circa il senso da attribuire a quanto ascolta. “Il senso si costituisce anche per via degli sviluppi che si producono in colui che ascolta” (Petrella 2018, 170).

In particolare mi soffermerò ad analizzare l'influenza della musica Rap, Hip-Hop, nella quale gli adolescenti possono trovare un linguaggio più credibile per loro, in cui riconoscere le loro sofferenze e ribellioni, ma anche conforto e immedesimazione. Come descritta dai miei pazienti adolescenti tale musica fa vibrare l'essere con tutto il corpo, facendo percepire e ritrovare un senso vitale. Eros è un legame creativo che può allontanare il pessimismo e il narcisismo distruttivo e che può far ritrovare un senso di esistere e una propria soggettività.

L'ascolto analitico, vissuto con tutti i sensi nei casi descritti (adolescenti in analisi a tre sedute alla settimana), crea uno spazio scenico e musicale partecipato, aperto al divenire, un luogo di rappresentazione di affetti ed emozioni che porta a una maggiore definizione e differenziazione del proprio sé dall'oggetto altro da sé. Nell'analisi si è realizzato un processo di avvicinamento dell'adolescente all'analista, di fusione-confusione e poi di separazione-distinzione, condiviso intensamente con la voce e il ritmo della relazione.

Mi sono chiesta se nell'adolescenza l'improvviso infiammarsi per l'ascolto, l'imitazione e la condivisione della musica rock e rap non riguardi il ritorno a una forma regressiva di incorporazione e negazione della presenza dell'oggetto che non viene visto e dal quale non si viene visti. Ho pensato che si potrebbe riconoscere in questo uso della musica adolescente una modalità difensiva dominata dalla scissione e collegata alla posizione schizoparanoidea che se viene riconosciuta e compresa può



aiutare a riprendere il cammino verso la posizione depressiva e l'evoluzione identitaria.

La musica del desiderio nell'adolescente

Occorre dare attenzione agli adolescenti di oggi¹⁶, il mondo è cambiato velocemente e sono sempre più rari i negozi di dischi ancora aperti. Molti ragazzi che rappano provano ambivalenze e paure, a volte i dubbi aumentano le insicurezze e subito dopo aver debuttato nel mercato musicale sono tentati di cancellare le loro produzioni e di ritirarsi in sé stessi. Oggi vogliono diventare famosi velocemente, essere i migliori, ricchi, avere successo, mentre negli anni '80 l'obiettivo dei primi rapper era quello di creare una forma di protesta sociale e di cambiare lo status quo. Come scrive il rapper Ice-T in un'intervista (2015-2018)¹⁷: l'obiettivo era "di uscire dalla strada dove i miei giorni erano contati, quando vedevo la gente rappare ed io ero in strada a trafficare pensavo fosse una cosa scema. Mi piaceva ma nessuno ci faceva i soldi ed io ero un mezzo criminale. Ma dovevi ottenere soldi per ottenere rispetto... fare rap è una cosa quasi melensa, chi infrange la legge guarda tutti gli altri dall'alto al basso, insomma ascoltavo il rap ma non mi era ancora venuta la voglia di farlo. Melle Mel è stato il primo che abbia mai sentito mettere qualche vera riflessione o idea all'interno di una canzone (The Message, 1982)¹⁸. Poi ho sentito P.S.K. di Schoolly D.¹⁹, ero uscito per

¹⁶ Cfr. ad esempio l'"Introduzione" di Carnevali, C. e Masoni P. contenuta in *Adolescenti Oggi. Multidimensionalità dei fattori terapeutici: clinica psicoanalitica ed estensione a gruppi e istituzioni*, a cura di Carnevali C., Masoni P., Marangoni D., Roma, Alpes, 2022.

¹⁷ Cfr. ICE-T, la prefazione e il saggio "Quali sono i momenti cruciali dell'evoluzione del rap?", in *Il Rap Anno per anno. Le più importanti canzoni rap dal 1979 a oggi*, Mondadori, Milano 2018 (Titolo originale: *The Rap Year Book*, Abrams Image, New York, 2015).

¹⁸ Grandmaster Flash and The Furious Five, "The Message" (1982):

https://youtu.be/MLpv_HtEaks?si=TqOduRHDnt7kFzme (il migliore pezzo Hip Hop secondo la rivista Rolling Stone).

¹⁹ *Schoolly D* è un celebre rapper statunitense e il titolo omonimo del suo album di debutto. L'album,



spacciare e avevo una pistola con me e mi dissi: 'Questa merda è esattamente come mi sento io. Wow, questo parla della mia vita!' E in quel momento vidi una nuova strada" (5). A quei tempi esisteva una gerarchia basata sul talento, ma rileggendo la storia di questo rapper possiamo dire che più che essere il migliore, Ice-T voleva essere nominato, visto, cioè voleva essere incluso. Infatti, affermava: "Se qualcuno diceva EPMD, volevo che qualcun altro dicesse: 'Che ne pensi di Ice-T?'".

Il momento più importante della sua carriera di rapper è stato quando il video del brano *Colors* (1988)²⁰ è diventato una *hit*. *Colors* era il titolo dell'omonimo film ambientato a Los Angeles in cui gli attori Sean Penn e Robert Duvall facevano i poliziotti, durante un periodo in cui la città aveva un serio problema con le gang. Ice-T registrò una canzone e girò un video che ebbero un successo fulminante e da qui ottenne attenzione a livello nazionale. Racconta: "Colors aprì gli occhi alla nazione sulla mia esistenza". Ed ancora: "È tutto vero ho dei fans là fuori!". È una domanda di attenzione e amore. Fate l'amore non fate la guerra... Vi ricordate?

L'adolescente in ogni epoca storica ha prodotto un movimento di ribellione, ha protestato nei confronti delle rigide autorità, contro le ingiustizie e contro le guerre, sviluppando una spontanea creatività nella scelta della musica e nell'introdurre nuovi elementi. Una canzone che si può definire importante è una canzone che produce

autoprodotta da Schoolly D nel 1985, vede i cori di DJ Code Money e Mand M. Nut, e nel 1986 è distribuita nel mercato britannico da Flame Records e Rhythm King Records. Nel 1990 Jive Records produce nuovamente l'album per il mercato statunitense. Testi e musiche sono di Schoolly D. Molto positiva la recensione di David Jeffries per *Allmusic*: "dalla registrazione di alcuni dei primissimi esempi di gangsta rap al diventare uno dei primi artisti a firmare per l'etichetta Rykodisc e fare canzoni per i film di Abel Ferrara, la pazzesca carriera del rapper Schoolly D inizia qui". Ice-T cita il ritmo sincopato di Schoolly D in *P.S.K. What Does It Mean?* come una delle sue - e dell'intero genere del *gangsta rap* in generale - più grandi ispirazioni.

Schoolly D, "P.S.K. What does it mean?" (1985):

https://youtu.be/m1mn9m_1h5U?si=icNfr8FSZe7EA7RA

²⁰ Ice-T, "Colors" (1988): <https://youtu.be/j3ymSpjCtV8?si=8u2jHrIcuwRCm3Oz>



trasformazioni, che cambia. *Come Fight the Power* dei Public Enemy²¹, nel video mostrava la gente che protestava in strada: era la prima volta che un gruppo rap tentava di farsi promotore di un movimento politico. Trasformò Chuck D²² da semplice rapper a portavoce, portaparola di un gruppo sociale. Da allora si è sempre più estesa la musica rap, nata nei sobborghi americani caratterizzati da povertà, emarginazione e carenza educativa. Oggi questo genere musicale piace ed emoziona i giovani, i nostri giovani, fa nascere in loro il desiderio di incontrarsi per narrare le loro storie sognanti e traumatiche al di là della profonda sofferenza mentale. In un recente contributo²³ riporto le esperienze relazionali e musicali effettuate in diversi anni con le cooperative di prima accoglienza e con i licei italiani. Da questa esperienza è emerso un intenso desiderio sia da parte degli adolescenti studenti e che da quella degli adolescenti migranti di relazionarsi ai loro pari, non solo con il linguaggio verbale, ma con l'arte e la musica. Ritengo molto importante l'esperienza di condivisione tra psicoanalisti e altri operatori di diverse discipline (antropologi, sociologi, educatori, semiologi, musicisti, ecc.) per trovare opportunità trasformative nell'esperienza sociale. Conoscenza e integrazione consentono di procedere verso una continuità elaborativa che permette agli adolescenti di uscire dalla ripetizione traumatica e di assumere il loro progetto identitario e le loro scelte di vita. Per

²¹ Ice-T, "Colors" (1988): <https://youtu.be/j3ymSpjCtV8?si=8u2jHrIcuwRCm3Oz>

Il demo *Public Enemy Number One* suscitò l'interesse dell'importante produttore statunitense Rick Rubin, che insistette per mettere i Public Enemy sotto contratto con la sua etichetta, la Def Jam. Il singolo fa parte della colonna sonora del celebre film di Spike Lee *Fa' la cosa giusta*, del 1989.

²² Chuck D, pseudonimo di Carlton Douglas Ridenhour è un rapper, attivista e produttore discografico statunitense. Ha contribuito alla formazione di una coscienza sui temi politici e sociali nella musica rap alla fine degli anni '80, come guida del gruppo dei Public Enemy. È considerato dalla maggioranza degli appassionati del genere uno dei personaggi più carismatici e influenti della storia del rap e una figura chiave dell'Hip Hop anni '80 e '90.

²³ Carnevali C. (2023) in *Racconti in cammino. Adolescenti e Migranti: percorsi di narrazione e soggettività*, Carnevali C., Saponi S., e Ravaioli L. (a cura di), Bologna, Edizioni Pendragon, 2023.



realizzare tutto ciò è necessario avere fiducia che l'analista possa attribuire all'adolescente sia la capacità di elaborare la propria sofferenza che di essere egli stesso disponibile a pensare e attuare aperture psicoanalitiche.

In particolare, l'utilizzo e l'inclusione della musica all'interno dei setting terapeutici tesi ad affrontare e a trasformare le esperienze traumatiche di abuso ha portato a creare uno spazio sociale in cui delimitare le differenti esperienze di comunità realizzate in diversi anni di incontro tra adolescenti e giovani migranti, e a progettare un laboratorio espressivo musicale chiamato "*Musica e poesia di resistenza e azione*" (Carnevali, Ravaioli, Vandi (a cura di), 2023, 43). I ragazzi italiani e migranti coinvolti nel progetto sono stati introdotti al rap dal musicista Kd-One, che ha spiegato loro come è strutturata una canzone e come la si può poi distribuire sul mercato musicale, sviluppando allo stesso tempo una visione critica di quest'ultimo. L'interazione creativa tra adolescenti ha prodotto un'esperienza originale di integrazione tra giovani studenti dei licei italiani e giovani richiedenti asilo: la produzione collettiva di una canzone rap, "*Bon Ton*"²⁴, con ritmi, rime e parole originali. Attraverso questa esperienza è emerso l'interesse degli adolescenti per l'aspetto filosofico delle parole e per le sonorità delle canzoni, ma soprattutto il bisogno di conoscersi e di essere inclusi: a questi gruppi di giovani interessa riportare la musica al suo valore originario e a differenziarla dal mercato consumistico.

Corpo della musica o musica del corpo?

Bisogna considerare che l'adolescenza è un periodo di cambiamento travagliato: i cambiamenti esplodono nella pubertà, quando il corpo si impone all'attenzione della mente per creare e personalizzare una nuova identità, per integrare nuove

²⁴ Irol, "*Bon Ton*" ft. Tommy Kuti (2020): <https://www.youtube.com/watch?v=cF0SmiceXMk> . Il brano è prodotto da Kd-One e MDT.



sensorialità, pulsioni e affetti tra loro e per riconoscere in questa nuova unità una immagine di sé la cui rappresentazione possa essere positiva e possibilmente con una buona autostima. Allora l'adolescente può uscire di casa e affrontare gli altri con un senso di sicurezza. Quando le disarmonie – che provengono non solo dalle relazioni parentali ma anche dalle relazioni passate con educatori assenti o ansiosi ed aggressivi – e le ferite subite al sano narcisismo di vita si aggiungono alle frustrazioni della realtà attuale, l'immagine del sé può colorarsi di negatività, e questo rende il sé dell'adolescente più vulnerabile. Nella solitudine, la dolorosa frustrazione può provocare demoralizzazione e depressione. Oggi gli adolescenti non hanno solo a che fare con l'identificazione con l'aggressore (Ferenczi, 1932), con un aggressore che diventa un Super-lo severo e sadico interno, che rimprovera e punisce, ma anche con un Ideale dell'Io che confonde e pretende un'immagine ideale di perfezione. In questo senso, anche una piccola macchia viene esperita come difettosità, inadeguatezza e totale imperfezione che produce un aumento dei sentimenti di imbarazzo e di vergogna. Aumenta la polarizzazione dell'oscillazione dalla posizione schizoparanoide alla posizione depressiva e l'ingabbiamento nella figurazione estrema di onnipotenza o impotenza. Aumentano le crisi d'ansia e di panico per paura di un sentimento di inadeguatezza rispetto alla pretesa di prestazioni esagerate (ansia da prestazione). La vergogna può essere avvertita come un sentimento ancora più angosciante e bloccante della colpa. L'intervento degli adulti testimoni delle angosce degli adolescenti e dei loro compagni può ferire in modo intenso la loro parte più vulnerabile. In questa situazione l'adolescente può reagire al dolore con aggressività o con apatia e ritiro dalla relazione. Può emergere un senso esteso di negatività e indegnità che spinge, a causa anche dell'ansia agorafobica, a chiudersi in un *ritiro claustrofobico* o a lasciarsi andare al vagabondaggio rimanendo ai margini della vita.



In adolescenza l'io in trasformazione è debole e viene sopraffatto dalla gratificazione onnipotente a costruirsi un proprio guscio-corazza inattaccabile, infrangibile e irraggiungibile nell'illusione di negare la dipendenza dall'altro avvertito come frustrante. Ma, a causa di questa difesa, una parte del sé, negata e abbandonata, langue e diventa sempre più vulnerabile entrando in agonia, in angoscia di crollo e di profonda solitudine, rovesciando il narcisismo di vita in narcisismo di morte. L'adolescente finisce con il convincersi di non avere valore e può immaginarsi in modi estremamente negativi oppure, al contrario, grandiosi, che possono attirare disprezzo e colpa. L'altro – rappresentato nelle diverse forme: genitori, insegnanti, coetanei, la ragazza o il ragazzo desiderati – può trasformarsi in un occhio Super-egoico primitivo, polifemico, ancor più spaventoso, che divora e distrugge con punizioni terribili e sadiche. L'aprirsi alla vita può diventare una situazione drammatica, un'Odissea, di grande incertezza e lotta per l'esistenza e per la propria evoluzione e trasformazione in individuo adulto. Per contrasto alla frustrazione narcisistica un'altra possibile reazione adolescenziale potrebbe essere quella che, se non si può essere il "re del positivo", allora si può diventare il "re del negativo", mantenendo la relazione intrisa di onnipotenza e di sadomasochismo. Avere consapevolezza di queste dinamiche può essere di aiuto per fornire strumenti di contenimento e strumenti trasformativi della negatività e della distruttività.

Spesso, nella pratica analitica, ci troviamo di fronte a forme scisse prima di idealizzazione e poi di mostruosità. Questo avviene anche per i modelli musicali che forniscono una fonte di identificazione molto significativa; le identificazioni negative possono prendere la forma di immagini mostruose e possono comparire nei sogni, come flash di film dell'orrore, per esempio, come in un sogno di un adolescente: *"un lucertolone enorme e giallo si aggirava per la città, per paura e vergogna sentiva di doversi nascondere"*. A volte nel sogno si manifesta sia l'affetto sottostante che la



paura di non contenere l'aggressività invidiosa o la gelosia verso i fratelli-amici ma nello stesso tempo rivali. La società attuale non aiuta e spesso ostacola il necessario processo di individuazione, utilizzando gli adolescenti come un suo oggetto da manipolare e conformare a modelli patinati altrui, negando ai giovani la loro differenza e individualità. Bisogna aiutare gli adolescenti a uscire da questo ingabbiamento conformistico che li passivizza. Amati Sas (2020) ha scritto e ha sensibilizzato riguardo al pericolo della necessità di conformarsi, "attitudine in cui possiamo riconoscere la difesa attraverso l'ambiguità (in quanto espressione psichica dell'indifferenziazione), che diminuisce l'intensità dell'emozione e porta a conformarsi alla realtà concreta senza conflitto, dando familiarità anche ai fatti che non accettiamo. Solo molto dopo, dice H. Arendt (1953), si può evocare quella prima intuitiva comprensione e riflettere su di essa" (149). Nell'adolescenza le atmosfere si possono fare cupe e fornire tracce di angosce infantili che si sommano a quelle relative ai cambiamenti catastrofici dell'età. In questi casi la musica può fornire un linguaggio universale per esprimere la propria incertezza e perdita di senso. L'attrazione per le canzoni, parallelamente all'intenso desiderio di differenziazione, può far ritornare il forte desiderio nostalgico dell'oggetto materno nelle forme più arcaiche e pre-simboliche. I cambiamenti nel corpo a causa della pubertà danno forza alla necessaria separazione, differenziazione e individuazione dai genitori, in particolare dalla madre. L'adolescente che ha subito ferite profonde al sé può non aver raggiunto ancora quel grado necessario di differenziazione che gli consenta di avvicinarsi all'oggetto altro e di allontanarsi a piacere senza provare angosce catastrofiche o di crollo (Bion, Winnicott). Questa mancanza di simbolizzazione e differenziazione può aumentare l'aggressività e spingere a ribellioni autodistruttive. Nello stesso tempo, però, può nascere un sentimento riparativo-creativo attraverso l'amore per la musica.



La musicalità nella relazione analitica

La musicalità intrinseca nella relazione analitica “apre la via che può comunicare l’intangibile e che al pari del sogno può neutralizzare le sovrastrutture che si frappongono al linguaggio originario inconscio” (Carnevali, 2015b, 81). La musica è un modo di comunicare, di sentirsi appartenere all’esperienza emotiva e significativa con l’altro, di recuperare un senso di sé e di ripresa dello sviluppo di una nuova identità. Consente di cogliere le correnti e le risonanze dell’inconscio, di ciò che non è stato ancora formulato e vissuto e che è ancora in divenire. A patto di lasciarci cambiare dall’esperienza di ascolto, come nell’analisi, con tutti i sensi.

Attualmente, noi psicoanalisti ci interessiamo all’aspetto del funzionamento mentale inconscio quale espressione di tracce arcaiche di carattere traumatico che tendono alla ripetizione senza rappresentazione e senza ricordo. Cogliendo queste tracce possiamo intercettare stati emotivi inesprimibili non ancora mentalizzati e turbolenze emotive che possono presentarsi nel corpo, nell’azione e nelle risonanze dell’enactment come scritto da Bastianini e altri autori (2021). Penso a quella chance che si verifica nella mente dell’adolescente che può consentire l’apertura di una nuova finestra che avvia allo sviluppo.

Nell’esperienza con il gruppo dei pari e nell’esperienza con l’analista, quando sia possibile intraprendere un percorso analitico, attraverso la cooperazione inconscia di (o con) un’altra mente o più menti (psiche), è possibile integrare materiale emotivo primario proveniente dai livelli percettivo-emotivi, pre-simbolici, pre-rappresentativi, pre-linguistici come per esempio il tono della voce, il ritmo, l’uso del corpo, l’uso dell’altro, cogliendone l’espressione e l’atteggiamento inconscio. Per Bolognini (2021, IX) tale fenomeno può essere descritto come “un’immersione esperienziale nel preverbale, nelle atmosfere, nelle temperature, nei ritmi, negli equivalenti corporei



non riconosciuti come tali ma come tali sperimentati”. Aggiungerei anche che l’ascolto immaginativo può emergere dal silenzio, dai suoni, dalla sensorialità dei dettagli inconsci, dai comportamenti e dalle parole che veicolano fantasmi interni. Come descritto da Angelo Battistini (2017) nella sua teoria degli “AMI: Atteggiamenti Mentali Inconsci”²⁵, l’aspetto comportamentale e le modalità comunicative verbali e non, suggeriscono in modo occulto il modo in cui il paziente borderline fa uso nel transfert dell’oggetto analista e nella vita degli altri. Se pensiamo che “i tratti del carattere costituiscono il precipitato dei processi difensivo-adattivi che accompagnano le prime relazioni continuative con le figure dei *caregivers* possiamo ritenere che le singolari modalità in cui si manifesta il transfert siano plasmate da stili relazionali ad essi correlati gli uni agli altri sottesi da determinate fantasie inconsce” (18). La musica per la sua stessa struttura va a raggiungere il sentire e si lega agli affetti più primitivi e ha luogo nel corpo. Mancina (2004, 2006) ha definito tutto questo come la dimensione musicale del transfert, che costringe l’analista a sviluppare una particolare forma di *rêverie*, cioè quella che può essere definita una *rêverie acustica*. L’analista non è più soltanto colui che deve decodificare una narrazione, trasformandola nel suo equivalente metaforico, ma è anche colui che deve poter usare l’aspetto infraverbale e musicale della comunicazione. La voce “se guardiamo a ciò di cui è fatta troviamo elementi tratti dall’esperienza corporea” (Di Benedetto, 1991, 58). Pur sembrando incorporea, in quanto estensione del corpo di chi parla, vibra nella dimensione affettiva del corpo di chi ascolta richiamando intense memorie primarie dell’oggetto sonoro (Maiello, 1993). La musica nell’adolescenza può

²⁵ Angelo Battistini in *Atteggiamenti mentali inconsci* (2017) intende che non si possa non essere in relazione con un oggetto e farne un qualche uso, riferendosi all’uso dell’oggetto come modalità ineludibile e intrinseca all’essere in relazione con l’oggetto, differenziandosi dall’“uso dell’oggetto” richiamato dal pensiero di Winnicott.



diventare una modalità di scarica motoria, un'esperienza di piacere regressivo ma anche un'esperienza di appartenenza e condivisione fusionale, così come in analisi individuale e in gruppo.

Diversi autori, tra cui Bion (1955), Bick (1968), Tustin (1972) e Gaddini (1982) propongono di riconoscere l'importanza delle sensazioni tattili e sonore, in quanto rendono possibile l'introiezione delle funzioni senso-percettive e il passaggio delle informazioni che danno il senso del limite al sé, contribuendo in modo essenziale alla sua formazione. All'inizio il sé è informe e in fieri, gli organi di senso divengono gradualmente organizzatori dell'apparato psichico e consentono di integrare le diverse e sparse sensazioni fisiche costituenti il nucleo della struttura psichica. A tal proposito Anzieu (1987) sottolinea l'importanza della superficie corporea nella strutturazione di un "Io pelle": "l'io pelle trova il proprio appoggio sulle diverse funzioni della pelle" (161).

La musica acquisirebbe la funzione di una sorta di *holding-handling* (Winnicott, 1962), soddisfacendo il bisogno di contatto e contenimento, e ricomponendo la scissione primaria e l'idealizzazione del sé e dell'oggetto, ognuno entro la propria pelle. Per questo è necessario riportare l'attività mentale del soggetto all'interno della propria corporeità e ricucire le rotture, *il filo dell'amore*.

La posizione schizoparanoide rimane sul versante della scissione, diniego dei sentimenti e sotto il dominio della proiezione; l'incorporazione rimane nascosta e può portare sostegno alla non significatività dell'esperienza e ciò non consente di interiorizzare una buona immagine dell'altro-madre e dell'analista. In alcuni casi l'adolescente che ha sofferto di traumi nell'infanzia non riesce a passare dalla posizione schizoparanoide a quella depressiva, bisogna dare tempo perché questa difesa si indebolisca e l'adolescente possa accogliere l'esperienza costruttiva-riparativa nella relazione analitica e maturare la capacità di simbolizzazione nutrendo



il sé – che si sente “inabile” – consentendogli di uscire dal vissuto fusionale di relazione con l’analista, separandosi e differenziandosi, lasciando l’immagine dell’analisi come mostruosa o idilliaca.

A volte il pianto del neonato non viene ascoltato: ad esempio, se la madre è depressa o sotto l’effetto della droga, il bambino non si sente tenuto ed è esposto a un sentimento di disperazione indicibile, a un’angoscia senza nome. Il rapporto con la madre, sin da neonati, può esporre al contagio delle parti distruttive e causare un vuoto insopportabile. L’esperienza con un nuovo oggetto musicale – il ritmo, la voce dell’analista, la voce di un musicista o di un gruppo – può rigenerare il tessuto lacerato dal trauma.

La nostalgia della madre

Quando l’adolescente esprime sfiducia e dubbi su sé stesso mostra la sua vulnerabilità. Non pensa che possano accadere delle trasformazioni che vadano poi a costituire una svolta nella sua vita amorosa e nella sua capacità di amare e di essere amato. Nei momenti in cui si sente infelice e spaventato, dal disprezzo e dalla paura di essere disprezzato e insultato, può sentirsi eccitato e allo stesso tempo confuso dalla complessità della vita. Alcuni musicisti rap, a differenza di altri, portano dentro al proprio mondo interno una serie di contraddizioni: ad esempio, raccontare ai ragazzi che sono supereroi e al tempo stesso mostrare loro come non lo si possa essere. Non si può essere supereroi, ma il senso d’impotenza può far reagire con onnipotenza, facendoli sentire superiori sino a divenire superbi. Supereroi non lo può essere nessuno: il rapper, in senso umano, riconosce la fuga nell’onnipotenza e cerca di confrontarla con il limite. Egli può fare una cosa molto influente: con gli echi delle scosse musicali, può far tremare e vibrare le regole del gioco per poi cambiare. La musica può far emergere punti di affetto nostalgico per la propria madre e il



riconoscimento della propria vulnerabilità. Ad esempio, nel cantante Tupac Shakur, conosciuto anche sotto il nome d'arte di 2pac, l'ideale di essere "uno che non perde neanche quando è destinato a perdere" nella lotta contro terrificanti antagonisti lascia il posto ad un adolescente ferito, consapevole delle sue difese "schizoidi" (Serrano S., 2018, 107).

Mi ha coinvolto a livello emotivo e mi ha fatto molto pensare la canzone "*Dear Mama*"²⁶ di Tupac pubblicata il 21 febbraio 1995 come il primo singolo dal suo terzo album in studio *Me Against the World*, album che in generale mi ha molto commosso. La canzone parla della relazione turbolenta con la propria madre tossicodipendente, Afeni Shakur, e mostra un percorso di trasformazione dal disprezzo all'apprezzamento: è un'espressione d'amore, dove il rapper canta i suoi ricordi dolorosi, parla della povertà sofferta da lui, dalla sorellina e dalla madre, e della dipendenza dal crack, ma al contempo condivide il suo profondo rispetto per la madre. "È una canzone d'amore per la mia mamma" sono le parole di Tupac riportate nel libro *Il Rap anno per anno* (Serrano S., 2018, 110).

Il desiderio della madre stimolerà quel piacere antagonista dell'isolamento autoerotico, comprese le zone erogene. Il piacere condiviso aprirà la via della memoria che trattiene l'oggetto nella fantasia e consente di far evolvere la relazione d'oggetto grazie alla vibrazione musicale bocca-seno, pelle, sguardo e voce.

Riporto di seguito il testo del brano con la sua traduzione italiana verso per verso:

²⁶ 2pac, "*Dear Mama*" (1995): <https://www.youtube.com/watch?v=i2aqxtAETJs>

La canzone è stata in cima alla "*Singles chart Billboard Hot Rap*" per cinque settimane e ha anche raggiunto la posizione numero nove della *Billboard Hot 100*. Il singolo è stato certificato platino dalla RIAA il 13 luglio 1995 ed è ritenuto la più bella e commovente canzone mai scritta nella storia del rap. La rivista *Rolling Stones* la classifica al diciottesimo posto delle migliori canzoni hip hop di tutti i tempi.



DEAR MAMA

You are appreciated

*When I was young, me and my mama had beef
17 years old, kicked out on the streets*

*Though back at the time I never thought I'd see
her face*

*Ain't a woman alive that could take my
mama's place*

*Suspended from school, and scared to go
home, I was a fool*

*With the big boys breakin' all the rules
I shed tears with my baby sister, over the years*

We was poorer than the other little kids

*And even though we had different daddies, the
same drama*

When things went wrong we'd blame Mama

I reminisce on the stress I caused, it was hell

Huggin' on my mama from a jail cell

And who'd think in elementary, hey

I'd see the penitentiary one day?

And runnin' from the police, that's right

*Mama catch me, put a whoopin' to my
backside*

And even as a crack fiend, Mama

You always was a black queen, Mama

I finally understand

For a woman it ain't easy tryin' to raise a man

You always was committed

*A poor single mother on welfare, tell me how
you did it*

There's no way I can pay you back

But the plan is to show you that I understand

You are appreciated

*Lady, don't you know we love you? (Dear
Mama)*

CARA MAMMA

Ti apprezzo

*Quando ero giovane e mia mamma si
lamentava*

*A diciassette anni buttato a calci sulla strada
Se torno indietro non pensavo avrei rivisto il
suo viso*

*Nessuna donna vivente che potesse prendere il
posto di mamma*

*Sospeso da scuola e terrorizzato nel tornare a
casa, ero uno sciocco*

*Con i ragazzi più grandi rompevo tutte le
regole*

Piansi con mia sorella minore

*In quegli anni quando eravamo più poveri degli
altri*

*E anche se i nostri padri erano diversi il
dramma era lo stesso*

Quando le cose andavano male

rimpiangevamo mamma

Ricordo lo stress che causavo, era l'inferno

Abbracciando mamma da una cella di prigione

E chi avrebbe pensato ...

Heey! Ho visto il penitenziario un giorno

E correndo dalla polizia giusto

Mamma prendimi

E perfino come demonio di prim'ordine

mamma

Tu eri sempre la regina nera

Alla fine capisco

*Che per una donna non è facile tirare su un
uomo*

Eri sempre una povera madre sola

*Affidata all'assistenza sociale, dimmi come hai
fatto*

Non c'è modo di ripagarti

Ma il progetto è di mostrarti che capisco

Che ti apprezzo

Signora



*Sweet lady, place no one above you (you are appreciated)
Sweet lady, don't you know we love you?*

*Now, ain't nobody tell us it was fair
No love from my daddy, 'cause the coward wasn't there
He passed away and I didn't cry, 'cause my anger
Wouldn't let me feel for a stranger*

*They say I'm wrong and I'm heartless, but all along
I was lookin' for a father, he was gone
I hung around with the thugs
And even though they sold drugs
They showed a young brother love
I moved out and started really hangin'
I needed money of my own, so I started slangin'
I ain't guilty, 'cause even though I sell rocks*

It feels good puttin' money in your mailbox

*I love payin' rent when the rent's due
I hope you got the diamond necklace that I sent to you
'Cause when I was low you was there for me
And never left me alone, because you cared for me
And I could see you comin' home after work late
You're in the kitchen, tryin' to fix us a hot plate
You just workin' with the scraps you was given
And Mama made miracles every Thanksgivin'*

*But now the road got rough, you're alone
You're tryin' to raise two bad kids on your own
And there's no way I can pay you back
But my plan is to show you that I understand
You are appreciated
Lady, don't you know we love you? (And dear Mama)*

*Non sai che ti amiamo? Dolce signora
Cara mamma
Non c'è un posto là sopra dolce signora
Ti apprezzo
Non sai che ti amiamo*

*Ora nessuno ci dice che era gentile
Niente amore da papà perché il codardo non era là.
Andò via e non piansi perché la mia rabbia*

*Non mi lasciava sentire niente per uno straniero
Dicono che sbaglio e sono senza cuore ma dopo tutto
Cercavo un padre che se n'era andato
Ho perso tempo con i Thugs * e anche se vendevano droga
Mostravano un amore fraterno
Mi sono mosso e ho cominciato a ciondolare
Avevo bisogno di soldi così ho cominciato a insultare
Non mi sentivo in colpa anche se vendevo pietre
Mi sento bene a mettere soldi nella cassetta della posta
Amo pagare l'affitto quando è dovuto
Spero che tu abbia preso la collana di diamanti che ti ho spedito
Perché quando ero giù tu eri là per me
E mai mi hai lasciato solo perché ci tenevi a me
E potevo vedere quando tornavi a casa tardi dopo il lavoro
Sei in cucina provando a darci un piatto caldo
Si solo con le briciole che ci davi tu
Mamma faceva miracoli ogni festa del Ringraziamento
Ma ora la strada è aspra sei sola
Stai provando a tirar su due bambini da sola
E non c'è modo che io possa ripagarti
Ma il mio progetto è di farti vedere che capisco
E ti apprezzo
Signora
Non sai che ti amiamo? Dolce signora*



*Sweet lady, place no one above you (you are appreciated)
Sweet lady, don't you know we love you?*

*Pour out some liquor and I reminisce
'Cause through the drama I can always depend
on my mama
And when it seems that I'm hopeless
You say the words that can get me back in
focus*

*When I was sick as a little kid
To keep me happy there's no limit to the things
you did
And all my childhood memories
Are full of all the sweet things you did for me
And even though I act crazy
I gotta thank the Lord that you made me*

*There are no words that can express how I feel
You never kept a secret, always stayed real*

*And I appreciate how you raised me
And all the extra love that you gave me
I wish I could take the pain away
If you can make it through the night, there's a
brighter day
Everything will be alright if you hold on
It's a struggle every day, gotta roll on
And there's no way I can pay you back
But my plan is to show you that I understand
You are appreciated
Lady, don't you know we love you? (Dear
Mama)*

*Sweet lady, place no one above you (you are appreciated)
Sweet lady, don't you know we love you? (Dear
Mama)
Sweet lady
Lady (dear Mama)
Lady, lady*

*Cara mamma
Non c'è un posto là sopra dolce signora
Ti apprezzo
Non sai che ti amiamo
Verso un po' di liquore e ricordo perché
attraverso la tragedia
Dipendo sempre da mamma
E quando sembra che io sia senza speranza
Mi dici parole che mi tornano in mente*

*Quando ero malato da piccolo
Per farmi felice non c'era limite nelle cose che
facevi
E tutte le mie memorie d'infanzia
Sono pieni di cose dolci che facevi per me
E perfino quando mi comportavo da matto
Ringraziavo il Signore che mi avevi messo al
mondo*

*Non ci sono parole per esprimere cosa sento
Tu non mi hai mai nascosto niente eri sempre
leale*

*E io apprezzo come mi hai tirato su
E tutto l'amore che mi davi in più
Desidero che porti via il dolore
Se tu potessi farlo nella notte ci sarebbe un
giorno più splendente
Tutto andrebbe bene se mi tenessi
È una lotta ogni giorno
Non c'è modo di ripagarti
Ma il mio progetto è di mostrarti quanto ti
capisco*

*Quanto ti apprezzo
Signora, non sai quanto ti amo? (Cara
mamma)
Dolce signora, non c'è nulla che io metta sopra
a te (Ti apprezzo)
Dolce signora, non sai quanto ti amiamo?
Dolce signora
Signora (Cara Mama)
Lady, Lady*

Nel video della canzone un Tupac adolescente è diretto a scuola, si libera dei suoi libri



mettendoli sotto l'albero nel prato di fronte a casa: era adorabile e non aveva ancora avuto problemi con la legge sino a quando tentò di fare lo spacciatore. Tupac impulsivo, riflessivo ed emotivo in "I Get Around"²⁷ parla di fare tanto sesso con tante donne in modo animalesco e non sappiamo come riuscisse a tenere insieme le sue parti più depresse con quelle appassionate di musica e vitali. Mi torna in mente una frase di Vasco Rossi, vissuto in un mondo di donne che, dopo aver ancora una volta raddrizzato la barca per non affondare, con un sorriso ironico comunica che lui non è un sopravvissuto ma un *supervissuto*.

Indagare la dimensione musicale del transfert

La musica, oltre che essere avvolgente e sensorialmente contenitiva, fornisce, come già scritto, la costituzione di un sé-pelle: la mia idea è che la musica rap, sia nella tecnica del suono sia nelle parole all'inizio urlate e intense, risvegli una pulsione di incorporazione dell'oggetto materno del quale può essere forte la mancanza. In rapporto all'esperienza traumatica di solitudine e di incomprendimento ritengo ci sia una connessione con aspetti arcaici infantili e difese come l'incorporare ed essere l'oggetto, negando la differenziazione. Ciò ripropone un'equazione simbolica come descritta dalla Segal mostrando la difficoltà di passare alla simbolizzazione. Coromines²⁸, psicoanalista catalana, ha sviluppato il concetto di "equivalenza sensoriale" (1991) che sarebbe situata prima dell'equivalenza simbolica della Segal²⁹.

²⁷ 2pac, "I get around" (1993): <https://youtu.be/YqJAnQTwmJs?si=D28F9oxwfZolz85w>

²⁸ Julia Coromines (Barcellona 1910-2011) è stata psicoanalista della Società Spagnola di Psicoanalisi (SEP-IPA) e fondatrice della *Revista Catalana de Psicoanalisi*.

²⁹ Segal spiega che l'equivalente simbolico viene utilizzato per negare l'assenza dell'oggetto ideale o per controllare l'oggetto persecutorio, diversamente dal simbolo che è usato per rappresentare l'oggetto e poterne superare la perdita. Il passaggio dalle equivalenze simboliche è graduale come è graduale lo sviluppo dell'io.



Si potrebbe pensare alla musica come un medium che aiuta a dare uno spazio delimitato al sé e riprendere il percorso di simbolizzazione per poter passare al riconoscimento dell'oggetto come separato da sé; un oggetto che può essere trovato, *preso-creato* per potersi poi avvicinare e separare a piacimento senza rimanere bloccati nella confusione tra il sé e l'oggetto desiderato. Winnicott parla di una mente che può mantenere con il corpo un legame più o meno forte a seconda delle vicissitudini delle esperienze precoci, una mente che "germoglia dal corpo" (Balzano 2023, 2), più che insidiarvisi, in relazione costante e complessa con lo psiche-soma materno. Come scrive Bonaminio (2012), questo modello evolutivo svela la conoscenza del "precoce e del profondo" (2) attraverso l'esperienza dei vissuti transferali e controtransferali significati nel transfert. L'esperienza analitica si collega all'apprendendo che "i neonati sono geneticamente preparati a connettersi ai propri *caregiver*" (ibid., 6) attraverso l'imitazione e la sintonizzazione affettiva, "una sorta di proto-conversazione a forte coloritura affettiva tra madre e bambini" (ibid., 14). Penso che con l'ascolto della musica si possa attivare il *transfert sensoriale*, producendo eventualmente una regressione ma al servizio dell'evoluzione: si risveglia la libido e ricompare il desiderio inibito, si ricostruisce il ponte spezzato dall'infanzia all'adolescenza delle relazioni amorose.

Seguendo le tracce inconsce si riallacciano le sensazioni infantili che sappiamo essersi avviate nella primissima infanzia, i neonati attivano molto presto sequenze interattive comunicando con il contatto visivo, l'espressione facciale, la vocalizzazione e i gesti mentre assimilano il ritmo delle proprie interazioni a quello delle madri. Le interazioni faccia a faccia delle prime settimane di vita si sviluppano come una danza a due, con continue risposte imitative anche da parte materna, e ciò avviene sia inconsapevolmente che consapevolmente attraverso il rispecchiamento motorio dell'espressione del bambino e attraverso *la marcatura* che restituisce al piccolo il suo



gesto ma ampliato, modificato e rielaborato. Viene sottolineata la caratteristica centrale che sostiene “le proto-conversazioni e consiste nel mappare l’altro sul sé corrisposto e dal mappare il sé sull’altro tramite rappresentazioni in formato corporeo, rappresentazioni motorie di scopi e intenzioni o rappresentazioni visceromotorie e somato-sensoriali di emozioni e sensazioni” (Balzano, 2023, 2). Anche Winnicott nota che il *linguaggio sonoro*, mostra il nucleo del rispecchiamento di segnali somatici legati a stati emotivi che stanno alla base della sua idea di identificazione primaria. Questo, in sintonia con Balzano, mi appare come un embrione teorico compatibile con la clinica e con gli avanzamenti in campo neuroscientifico sulle basi dell’intersoggettività primaria. La funzione di regolazione somatopsichica di quei segnali comunicativi complessi (emozioni-vibrazioni) sono concepiti come interfaccia tra soma e psiche.

La straordinaria intuizione di Winnicott (1957) sul *continuare a essere* che veicola la sensazione del *movimento* insito nell’esperienza di esistere, dialoga con il concetto di *sincronia* radicata nel corpo e di struttura ritmica delle interazioni precoci. L’idea che gli adolescenti facciano uso della musica riallacciando i fili primitivi del lattante e tornino dopo le esperienze traumatiche ad essere recettivi al *profilo temporale* degli eventi (sensazioni, percezioni, azioni, affetti) dovrebbe far pensare all’importanza del senso del tempo. Farebbe pensare a un punto comune rilevante nel dialogo nella stanza analitica con l’adolescente che tento di descrivere. Nasce anche l’idea che *il modo in cui si fa l’esperienza di “essere con un altro”* nel tempo iniziale della vita diventi tessuto per il senso di Sé. Un bambino e un adolescente non possono ricordare di essere stati tenuti in braccio in modo sufficientemente adeguato perché questa esperienza è diventata parte costitutiva del loro sé. In stati di carenza nel sentirsi tenuti e contenuti, e di scarsa simbolizzazione psichica, l’adolescente è



esposto a rivivere la sensazione ansiosa catastrofica di cadere all'infinito nel vuoto, come nel secondo dei due casi clinici che riporto qui di seguito, quello di Fabio.

Si potrebbe pensare perciò che il tentativo di simbolizzare la *dimensione temporale* dell'esperienza precoce dell'essere umano, possa costituire un ponte tra il bambino e l'adolescente. Possiamo ipotizzare insieme a Balzano che tali "rappresentazioni in formato corporeo" (2023, 2) si traducano in adolescenza in codici simbolici non verbali e verbali da offrire all'adolescente quando tali rappresentazioni "registrano e strutturano l'esperienza motoria, sensoriale e funzionale precoce mentre la vivono" (ibid., 4) attraverso il medium musicale. Il dialogo con l'adolescente consente di dare espressione a *profili di vitalità* (Stern, 2002) che non riflettono il contenuto teorico di un'esperienza ma il *modo* in cui questa si svolge e il sentimento che conduce l'azione; il termine 'sentimento' andrebbe inteso qui come aspetto soggettivo. Le esperienze cliniche con adolescenti permettono, anche per le variazioni di setting (pensiamo alla complessità dopo il Covid), di osservare e ingrandire fenomeni concernenti la mutualità corporea tra adolescente e analista ed il ruolo delle azioni nella stanza di analisi, costituendo un vertice privilegiato per ripensare e rileggere il rapporto tra ciò che viene ricostruito in analisi, l'idea di sviluppo precoce che vi soggiace e ne emerge e, dunque, la questione della conoscenza psicoanalitica delle fasi sensoriali musicali e pre-verbali che si sviluppano nel transfert.

I Casi clinici presi in esame consentono di vedere alcuni movimenti di crescita grazie alle sensazioni corporee musicali che hanno portato a raggiungere nuove consapevolezza e percezioni identitarie del sé.

Primo caso: Paola, adolescente sofferente di crisi depressive, frigidità, disturbi del desiderio e dell'eccitazione sessuale. Iscritta in una classe liceale, dopo un blocco



durato due anni, riprende a frequentare in presenza; partecipa, dopo qualche anno di analisi, a un corso musicale e, in una di queste lezioni, la vibrazione degli strumenti a percussione³⁰ tocca un punto centrale profondo che la fa innamorare dell'insegnante. Ha sentito la musica suonare e si è sentita emozionata, commossa, qualcosa vibrava dentro: "con la sua musica forte, sento come una fonte, è come un'azione che vitalizza tutto il mio corpo". Si chiede cosa le stia succedendo, si sente invadere emotivamente di amore, si chiede se anche l'insegnante possa corrispondere, se anche lei prova questa attrazione nei suoi confronti, se la riconosce donna o la vede solo come una bambina. Che cos'è questa cosa che la musica ha risvegliato?

Tra una seduta e l'altra, per sentirsi rassicurata, mi invierà un piccolo video musicale dove c'è la sua partecipazione al gruppo musicale di percussione; in quei pochi attimi non riesce a guardare l'immagine di sé, del suo corpo: si vede brutta.

Ricorda un sogno in cui si avvicinava a una donna e sentiva piacere di stare con lei "provavo trasporto, amore, desiderio di essere vista come una donna, non come una bambina, vorrei fare l'amore con lui-lei (analista?). Mi sento vibrare come una sorgente che si risveglia, allora sono viva. Sono sempre stata in ritardo anche da ragazzina, le mie compagne avevano già dei ragazzini, io molto timida e insicura mi ritiravo". Poi pensa al dolore mestruale, alla sua identità femminile, e al fatto che tra breve dovrà dare l'esame di maturità ma sta già pensando di ritirarsi. Le dico che si sente combattuta tra ritirarsi dalla relazione affettiva che la fa vibrare e sentirsi viva

³⁰ Edgard Varèse 1985 scrive nel suo lavoro *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*. Prefazione di G. Manzoni, Introduzione e cura di L. Hirbour, traduzione di U. Fiori, Ricordi-Unicopli, "Le percussioni hanno una vitalità che manca agli altri strumenti. Prima di tutto hanno un'estensione (...), un aspetto sonoro che è più vivo: l'attacco del suono si avverte più nettamente, più rapidamente. (Esse) sono libere da quegli elementi aneddotici che così facilmente si trovano nella nostra musica. Appena domina la melodia, la musica diventa soporifera; si è costretti a seguire la melodia, appena essa si manifesta; con la melodia, è l'aneddoto che si insinua"(155).



e dividerla con me, come fare una musica gioiosa insieme. La fiammella può essere tenuta in vita nonostante l'angoscia del buio depressivo. La vergogna può riguardare il fatto di sentire la pulsione d'amore. Cerca un contenitore dove poter far scorrere e guidare questo risveglio pulsionale, questa nuova consapevolezza: è una adolescente che ha necessità di integrare la sua parte bambina rifiutata, ferita. Non è più solo una bambina o solo figlia, cerca l'unità e consistenza del suo sé. La pulsione libidica e sessuale è stata tenuta in vita e si risveglia. Riconosce in quella adolescente sé stessa. Nell'angoscia agonica di essere sola senza contenimento psichico, sente tutto il dolore: la scoperta dolorosa di non aver potuto vivere una relazione soddisfacente con la propria madre che, invadendola con proiezioni massicce del suo senso di inferiorità, di inettitudine, la tormentava facendola sentire inadeguata e colpevole.

Secondo caso: Fabio è un giovane studente con disturbi narcisistici, depressione, bassa autostima, chiede l'analisi a tre sedute alla settimana, ha un atteggiamento sprezzante, non tollera l'alterità della sua ragazza, la sera la controlla sotto casa per paura che vada con altri. Ha problemi sessuali, ha dolore nella penetrazione che lo fa ritrarre dalla relazione sessuale. Interrompe il Conservatorio e abbandona l'idea di riprendere a studiare. Compone musica, passa dal rock al rap, e riesce a vendere alcuni album. Recentemente, in seguito a una dolorosa delusione nell'ambito dei rapporti con gli altri, prova tanta tristezza e rabbia, non si sente compreso, non si sente voluto. Finisce le sedute con un senso di disperazione. In una seduta in cui mi porta dei sogni collegati alla musica e al transfert mi fa ascoltare alcune tracce musicali. Ricorda un insegnante che suonava uno strumento a percussione: questo modello identificatorio gli aveva trasmesso l'amore per la musica e, imitandolo, aveva cominciato a mettersi in gioco e a suonare. Continua però a trascorre la maggior parte delle giornate a casa, in ritiro nella sua stanza molto spoglia e umida, con le cuffie alle



orecchie, immerso nel suo guscio autistico musicale, scontento e arrabbiato con se stesso. Aumentano la sua noia e insoddisfazione che ora nomina “depressione”. Dopo qualche mese le tracce musicali si personalizzano un poco di più: oscilla tra musica elettronica forte e musica d’ambiente, piano piano sembra trasformarsi riprendendo vita. Mi colpiscono due sogni successivi : un sogno erotico con una ragazza che si sdoppia lui si sente spaventato e inadeguato, non ce la fa a interagire alla pari. Nel secondo è in un’auto che prende velocità e lui perde il controllo, è con una ragazza e teme di travolgerla o di esserne travolto. Si sente debole con il timore di tornare bambino dipendente, come quei figli che non si emancipano.

Nei momenti più ansiosi pensa che perderà tutto e verrà abbandonato: coinvolgersi e investire nella relazione espone alla perdita e si chiede se ne vale la pena. Pensa alla sua ragazza e sente che prevale una sua tendenza a scindersi e fuggire dalla relazione e ricorrere alla masturbazione ma ora, contemporaneamente, prova maggiore fiducia. La voce dell’analista in seduta, come voce materna, calma, avvolge e costituisce l’Io pelle, delimitando il confine tra interno ed esterno, tra il sé e il non sé, il doppio di sé e il doppio dell’oggetto.

Dopo circa un anno comincia a uscire e a presentarsi in occasioni pubbliche, si espone suonando in gruppo con altri musicisti. Comprende che non può arrivare all’ideale e poi muoversi, meglio mettersi in gioco e investire esponendosi alla perdita, così si può guadagnare-crescere, se aspetta la sicurezza ideale non farà un passo. Ci si sta avvicinando alla pausa natalizia, riconosce la sua paura di essere lasciato solo. Porta un sogno in cui ha un rapporto sessuale, lui si vergogna, teme di non essere adeguato. Collega il sogno al suo cambiamento nel mettersi in gioco, di essere meno dipendente dal giudizio dell’altro che pretende l’Ideale . Si sta ridimensionando il narcisismo eccessivo, la fantasia d’onnipotenza: in questo modo l’Io acquisisce più identità e più indipendenza e riprende il movimento identitario.



Terzo caso: Sofia, una giovane musicista di 19 anni, studentessa, molto ansiosa, soffre di angosce claustrofobiche, senso di imprigionamento e bulimia. Soffre di intensa dipendenza da una madre gravemente ossessiva che le impone diete severe. Si difende con l'intellettualizzazione evitando e scindendo il corpo dalle emozioni.

Nei confronti dell'analista vive una scissione nell'ambito del transfert dovuta a un uso massiccio dell'identificazione proiettiva con lo scopo di sottrarsi all'esperienza di una intollerabile identità infantile (con grave maltrattamento), sino a giungere a una forma di diniego della realtà psichica. Diviene sempre più chiara la confusione non solo tra interno ed esterno dell'oggetto madre-analista ma anche tra la realtà esterna e la sua realtà psichica. L'io si differenzia dall'Es quando nella suzione si producono simultaneamente una sensazione orale, tattile e sonora. Il processo di simbolizzazione per un processo regressivo si era perso. Se il processo di differenziazione e comunicazione tra soggetto e oggetto fallisce si producono regressioni, aspetti del sé come per esempio le mani passeranno ad essere *equivalenti sensoriali* (Corominas, 1984) di impulsi orali primitivi e si assiste al fallimento della rinuncia dell'onnipotenza e del processo di simbolizzazione.

In una seduta prima della pausa estiva del terzo anno di analisi (a tre sedute alla settimana) mi porta il racconto di un film-documentario che ha visto nel weekend dove avveniva un parto difficile che le suscita il pianto e la tentazione di fuggire. Racconta diversi aspetti che ha colto, ma dimentica il pianto (trasformazione dell'elemento somatico in psichico). L'avvicinarsi della pausa estiva viene collegato al doloroso parto, che rappresenta un momento separativo svuotante. Analista e paziente disponibili ad affidare la propria individualità separata ad una terza soggettività generata dal campo analitico, perdono in una certa misura la propria soggettività, "la propria mente. Le menti recuperate non sono mai le stesse di coloro



che erano entrati nell'esperienza analitica" (Ogden, 2020, 32).

Si avvicina la fine dell'analisi, la paziente ha aperto gli occhi e vede la violenza della madre e del padre, che si infiltrano occupando lo spazio del suo sé che non può soggettivarsi. Si è sempre sentita una cosa, non un soggetto. Comincia ad alimentarsi con cibi solidi e nuovi, ne fa un uso presimbolico. Inizia ad uscire di casa e a scegliere i suoi abiti, cambia la sua posizione identitaria e ha meno paura dell'autonomia e della responsabilità che evolve grazie all'analisi. Riconosce il suo desiderio di vedere, ampliare la conoscenza di sé e delle sue relazioni e di poter sciogliere le difese, avvertite come un sacchetto di cellophane che avvolge tutto il suo corpo soffocandolo. Le parole "bambina-sacco" iniziano ad essere in relazione al soggetto: dal processo adesivo si passa al simbolo visivo-uditivo e alla parola. "Mantenere un oggetto nella mente quando non è presente è una qualità del simbolo" (Corominas, 1991, 88). Può reggere così la separazione dall'analisi per la pausa estiva e si rinforza il desiderio di separarsi, per ora solo psichicamente, dalla madre e dal padre, musicista fallito, e incontrare fuori casa il ragazzo che le piace.

Conclusioni

L'esperienza ci ha insegnato che le trame sensoriali-musicali sono alla base di sviluppo e di connessioni con *oggetti buoni e luoghi buoni*. Gli atti auto-sensoriali però possono impedire il contenimento e la connessione emozionale nella relazione personale e di conseguenza l'accesso alla coscienza e alla mentalizzazione. Nel lavoro analitico con gli adolescenti, l'analista, evitando interpretazioni troppo dirette e razionalizzanti, aprendo alle complessità e alle nuove significazioni, cerca di trovare le parole, i gesti e i toni che possano permettere di raggiungere l'adolescente là dove si trova, per entrare in contatto con aspetti arcaici e livelli più primitivi e pre-simbolici.



Condivido con Bion (1965) il pensiero che in ogni persona convivono diversi livelli e che ogni personalità è formata da diversi strati. Si può comprendere quando vi sia una modalità più adesiva e/o simbiotica e difficoltà a scoprire l'altro. Se l'altro non esiste come oggetto della relazione può mancare la capacità di simbolizzazione e quindi si ricorre alla scissione. Occorre dare tempo e spazio per passare dalle sensazioni senza connessione e senza consapevolezza alle emozioni e alla condivisione delle emozioni nel vivo della relazione, quindi nel transfert, *sperimentandosi in presa sul reale* (Deleuze, Guattari, 1980), favorendo la connessione di campi e l'apertura a tutte le direzioni possibili.

La ricerca richiede un confronto tra ciò che possiamo conoscere grazie alla *dinamica del transfert sensoriale preverbale* e ciò che fa parte delle nostre teorie sullo sviluppo umano; dimensioni che si influenzano reciprocamente nella mente dell'analista, facendo attenzione alla comprensione e alla consonanza che avviene nello scambio interattivo. Scambio sonoro che regola e trasforma lo stato mentale dell'adolescente, quando esegue un'azione musicale come nel caso di Paola o sperimenta un'emozione di tristezza nel caso di Fabio, e quando osserviamo le azioni e le manifestazioni emozionali reciproche.

Ciò che l'adolescente sperimenta col corpo, attraverso questa attivazione intercorporea con la musica e con l'analista, consentirà su questa base l'elaborazione immaginativa³¹ e quindi l'espansione di un agente transizionale nello specifico dell'analisi, e cioè un'area di gioco in cui si costruisce significato per vivere l'esperienza di *creare-trovare una madre*, come nella canzone rap di Tupac.

³¹ Per Winnicott la psiche è "elaborazione immaginativa di parti somatiche, sentimenti e funzioni, ed è praticamente sinonimo di fantasia, realtà interna, e sé (self)" (cfr. J. Abram, 1996, 2).



La sorte del sé sul filo di una canzone, sulle linee motrici gestuali, sonore-musicali che marcano lo sviluppo, si dipana attraverso “lignes d’erre-linee di abbrivio”, come generosamente proposte da Deligny (1975, cit. in Deleuze G. e Guattari F., 1980, 383), che si è occupato della cura dei ragazzini difficili “*fuori linguaggio*”, per dar loro voce. Sottolineo il divenire, in questo modo, di una continua integrazione tra i diversi mondi libidici interni tra l’adolescente e il proprio analista.

Inoltre, pensando al desiderio e al primato del corpo erogeno, Paola Camassa (2023) scrive: “La sessualità è una funzione somatica tendente all’appagamento del piacere, solo secondariamente essa entra al servizio della procreazione. La vita sessuale include la funzione di ottenere piacere da determinate zone del corpo, le zone erogene. Tutto il corpo può essere una zona erogena. È così che la seduzione è funzionale a dilazionare la meta genitale indugiando sul piacere parziale condiviso” (5).

La pulsione sessuale, esito della rimozione primaria e dell’istinto arcaico promiscuo, è senza oggetto, cioè manca del riconoscimento dell’oggetto da parte dell’Io come altro differente da sé.

L’ipotesi freudiana può essere così sintetizzata: “Nel momento in cui si costituisce come organizzazione complessiva rispetto all’anarchia delle pulsioni parziali nell’autoerotismo, l’Io – in quanto nuova azione psichica – si candida contemporaneamente, e per ciò stesso, ad essere l’oggetto dell’investimento libidico, l’oggetto di se stesso. Il narcisismo è dunque una forma di relazione dell’Io con se stesso in quanto oggetto, (l’Io-corpo primariamente), e non l’assenza di relazione con l’oggetto” (Freud citato da Camassa 2023, 6).



Nell'adolescenza formuliamo l'ipotesi che "la funzione principale delle pulsioni di vita o di amore sia di stabilire legami con gli oggetti" (Green, 1983, 6). Per trasformare l'organizzazione narcisistica della mente, occorre favorire la formazione di condizioni per un assetto interno atto a ospitare gli altri. Talvolta gli altri non sono del tutto riconosciuti, come nel caso di Fabio, sfinito dalla fatica di tenere in piedi la sua onnipotenza e autosufficienza solipsistica. Altre volte gli altri ci sono, ma nella forma di un amico-nemico sadico o di una gang di mafiosi, come pensieri che hanno il compito di rafforzare l'immaginaria autosufficienza e onnipotenza.

La nuova organizzazione della mente dell'adolescente deve trovare un assetto in cui ci sia un posto per gli altri, che non annientino il fragile narcisismo del soggetto e un posto-spazio affettivo per il sé. In un sogno recente Fabio rappresenta la relazione con un musicista che gli mostra strumenti molto belli ma fragili ed esposti alle rotture: l'anziano musicista gli mostra come poterli riparare, riprendere a suonare e registrare i suoni insieme, evidenziando così un lavoro analitico nel quale l'analista e l'adolescente non si annullano reciprocamente, ma suonano come musicisti di una band che accompagna il lavoro onirico della mente con i suoi accoppiamenti possibili, in un reciproco riconoscimento di soggettività e di accordo musicale (Ferruta, 2003).

Si tratta quindi di ricerche ampiamente correlabili a quel processo di personalizzazione descritto da Winnicott (1961) che si produce lungo due assi: *dall'interno*, tramite l'esperienza istintuale, le sensazioni epidermiche e l'erotismo muscolare che implicano l'eccitamento dell'intera persona; e *dall'esterno*, grazie alle cure fisiche ed alla risposta alle richieste istintuali, risposta che rende possibile



l'esperienza di gratificazione e il ritorno allo stato di quiete, dovuta a integrazione ed esistenza psicosomatica.

L'esserci e il mettersi in gioco con gli adolescenti diviene il filo che lega il qui e adesso e la creazione dell'istante presente come nell'ascolto della musica. Di seduta in seduta, un filo unisce lo spazio e il tempo, la ricerca di nuovi linguaggi che maturano all'arte e all'ascolto psicoanalitico. Suoni passano negli spazi della relazione, leggeri ma profondi, creano intimità e cura del sé, dell'altro, della relazione e delle proprie trasformazioni. La condivisione di angosce, difese e fatiche, di momenti irriproducibili nella loro interezza, e la consapevolezza dei sentimenti ambivalenti compresi in analisi è stata moltiplicatrice anche delle soddisfazioni raggiunte.

Bibliografia

Abram J. (2002). *Il linguaggio di Winnicott*. Milano, Franco Angeli.

Amati Sas S. (2020). *Ambiguità, conformismo e adattamento alla violenza sociale*. Milano, Franco Angeli.

Anzieu D. (1976). L'enveloppe sonore du soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 161 - 180.

Balzano C. (2023). *The Psyche indwelling in the Body: rileggere Winnicott alla luce delle attuali acquisizioni sullo sviluppo umano*. IX Colloquio di Palermo: Lo statuto del corpo nella teoria e nella clinica psicoanalitica.

Barale F. (2015). Prefazione. In De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e musica*, Roma, Alpes.

Battistini A. (2017). *Atteggiamenti mentali inconsci e clinica psicoanalitica*. Milano, Mimesis.

Bastianini T., Ferruta A., Guerrini Degli Innocenti B. (a cura di) (2021). *Ascoltare con tutti i sensi*. Roma, Fioriti Editore.



- Bick E.** (1968). The experience of the skin in early object relation. *I.J.P.*, 49, 484-486.
- Bion W. R.** (1965). *Trasformazioni*. Roma, Armando, 1975.
- Bolognini S.** (2021). Prefazione. In Bastianini T., Ferruta A., Guerrini degli Innocenti B. (a cura di), *Ascoltare con tutti i sensi*, Roma, Giovanni Fioriti Editore.
- Bonaminio V.** (2003). Il concetto di narcisismo nella teoria delle relazioni oggettuali: il significato clinico delle identificazioni narcisistiche primarie nella prospettiva winnicottiana. Pubblicato sul sito del CPF, il 26 luglio 2003. <https://www.spifiirenze.it/il-concetto-di-narcismo-nella-teoria-delle-relazioni-oggettuali-il-significato-clinico-delle-identificazioni-narcisistiche-primarie-nella-prospettiva-winnicottiana/>
- Camassa P.** (2023). *Il corpo erogeno*. IX Colloquio di Palermo: Lo statuto del corpo nella teoria e nella clinica psicoanalitica.
- Carnevali, C.** (2015a). Campo musicale e campo relazionale. Inconsci che si incontrano, inconsci che si trasformano. In De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di), *Tra Psicoanalisi e Musica*, Roma, Alpes Italia.
- Carnevali C.** (2015b). L'ascolto della musica Rock come disposizione a cogliere l'inconscio. In De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di), *Tra Psicoanalisi e Musica*, Roma, Alpes Italia.
- Carnevali C., Masoni P.** (2022). Introduzione. In Carnevali, C., Masoni P., Marangoni D. (a cura di), *Adolescenti Oggi. Multidimensionalità dei fattori terapeutici: clinica psicoanalitica ed estensione a gruppi e istituzioni*, Roma, Alpes.
- Carnevali C.** (2023). Trasformazioni del Trauma in analisi: dalla stereotipia mortifera del fantasma alla soggettività vitale. In Carnevali C., Martin Cabrè L-J. (a cura di), *Trasformazioni del Trauma in analisi. Sogno libido e creatività*, Roma, Alpes.



- Coromines, J.** (1979). Oralisation et autres aspect de la fonction première de la main, *Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, 49-78.
- Coromines J.** (1991). *Psicopatologia e sviluppi arcaici*. Presentato alla Associazione Psicoanalitica di Madrid, APM, 1991.
- Deleuze G., Guattari F.** (1980) *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris.
- Deligny F.** (1975). Cahiers de l'immuable 2 - Dérives. *Recherches*, 20, 11.
- Di Benedetto A.** (2000). *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*. Milano, Franco Angeli.
- Ferenczi S.** (1929). Il bambino mal accolto e la sua angoscia di morte. In *Fondamenti di psicoanalisi*, Rimini, Guaraldi, 1974.
- Freud S.** (1915). *Pulsioni e loro destini*. O.S.F., 8.
- Gaddini E.** (1982). Il problema mente-corpo e la psicoanalisi. In *Cervello e Sogno. Neurobiologia e Psicologia*, Milano, Feltrinelli Editore.
- Gribinski M., Ludin J.** (2006). *Dialogo sulla natura del transfert*. Roma, Borla.
- Green A.** (1983). *Narcisismo di vita. Narcisismo di morte*. Roma, Borla, 1992.
- Ice-T** (2015). Prefazione. In Serrano S., Torres A. (a cura di), *Il RAP Anno per Anno. Le più belle canzoni Rap dal 1979 ad oggi*, Milano, Tripodi Mondadori Electa, 2018.
- Maiello S.** (1993). L'oggetto sonoro. Un'ipotesi sulle radici prenatali della memoria uditiva. *Richard e Piggie*, 1, 31-47.
- Mancia M.** (2004). *Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità nel transfert*. Torino, Bollati Boringhieri.
- Mancia M.** (a cura di) (2006). *Psicoanalisi e Neuroscienze*. Milano, Springer-Verlag.
- Ogden T.H.** (2021). *Prendere vita nella stanza d'analisi*. Milano, Raffaello Cortina, 2022.
- Petrella F.** (2018). *L'ascolto e l'ostacolo. Psicoanalisi e musica*. Milano, Jaca Book.



- Segal H.** (1957). Notes on Symbol Formation. *I.J.P.*, 38, 391-405.
- Serrano S.** (2015). *Il Rap Anno per Anno*. Edizione con *prefazione di ICE-T*, Milano, Mondadori, 2018
- Stern D.** (2002). La rilevanza della ricerca empirica sul bambino per la teoria e la pratica psicoanalitica. In Bonaminio V., Fabozzi P. (a cura di), *Quale ricerca per la psicoanalisi?*, Milano, Franco Angeli.
- Tustin F.** (1972). *Autism and Childhood Psychosis*. Londra, Karnac books
- Varèse E.** (1985). *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*. Milano, Ricordi.
- Winnicott D. W.** (1941). L'osservazione dei bambini piccoli in una situazione prefissata. In *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Firenze, Martinelli, 1975.
- Winnicott D. W.** (1957). Il contributo dell'osservazione diretta del bambino alla psicoanalisi. In *Psicoanalisi dello sviluppo*, Roma, Armando, 2004.
- Winnicott D. W.** (1958). Lo sviluppo emozionale primario. In: *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Firenze, Martinelli, 1975.
- Winnicott D.** (1964). L'uso di un oggetto. In *La famiglia e lo sviluppo dell'individuo*, Roma, Armando, 1968.
- Winnicott D.** (1971). *Gioco e realtà*. Roma, Armando, 1974.

Cinzia Carnevali, Rimini
Centro Adriatico di Psicoanalisi
cinzia.carnevaili@spiweb.it



“Siamo fuori di testa, ma diversi da loro”³²

Il Rock, l’Edipo e la trasgressione alla luce del passare del tempo

Caterina Olivotto³³

Immergersi nella storia del Rock partendo dalle sue origini è come salire nella DeLorean di *Ritorno al Futuro* e con essa fare un viaggio nel tempo, ritrovandosi così in periodi ormai lontani e carichi di atmosfere avvolgenti in cui momenti storici, fasi politiche, condizioni sociali e movimenti culturali si mescolano, si intrecciano e si esprimono attraverso quella meravigliosa forma d’arte che è la musica. È un viaggio affascinante che non stanca, che incuriosisce, che cattura e che, se ti permette di passare da un’epoca all’altra fino ad arrivare alla nostra, ti lascia andare a malincuore, regalandoti una piacevole strana nostalgia. È il richiamo dell’Adolescenza, di quel periodo della nostra vita a volte difficile, complesso, intenso e molto doloroso – come ci fanno ben vedere molte star del Rock – ma al contempo così ricco di tante possibilità che si animano in nuove spinte elaborative e creative. E se pian piano si riesce a fare un piccolo salto di lato e guardare tutto con un occhio un po’ distaccato, si riesce anche a scorgere qualcosa che scorre sotterraneo, ma che fa capolino: è la forza e l’anima dell’Edipo. La musica Rock, in tutte le sue forme, ne è intrisa e ci illumina soprattutto sul suo versante della ribellione, della trasgressione, della differenza dei sessi e delle generazioni. Scrive Bonfiglio “Possiamo vedere nel desiderio di Edipo di

³²Maneskin, “Zitti e buoni” (2021): <https://youtu.be/QN1odfjtMoo?si=M3Jg1539Y4nKyJHK>

³³ Caterina Olivotto (Padova), Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.



indagare [...] oscuri accadimenti ciò che lo spinge ad operare una 'trasgressione', cioè 'andare al di là, oltrepassare il già noto (Gaburri 1982), per comprendere di più. Porsi un problema e tentare di risolverlo quale stimolo al pensare, alimento della mente, fonte di sviluppo per la mente stessa (Meltzer 1981)" (Bonfiglio, 1991, 61). Mi sembra che questo *andare al di là* rispecchi esattamente quanto accade in Adolescenza e nella musica Rock che forse potremmo immaginare come l'adolescenza della musica.

Mi piace pensare, in una mia libera interpretazione, che De André in *Anime salve*³⁴ ci racconti anche dell'*anima del tempo* che passa da una generazione all'altra, la fa vivere incarnandola, dandole corpo per poi scivolare via e trasferirsi a un'altra epoca, a un altro momento e ricominciare, proprio come la voce di De André pian piano lascia il posto a quella di Ivano Fossati, dopo essersi poeticamente sovrapposta all'altra per un attimo. "Mille anni al mondo mille ancora / Che bell'inganno sei anima mia / E che bello il mio tempo che bella compagnia/ [...] Solo passaggi e passaggi / Passaggi di tempo / Ore infinite di costellazioni e onde / Spietate come gli occhi della memoria / Altra memoria e non basta ancora / Cose svanite facce e poi il futuro". Ecco, mi piace pensare così all'Edipo, inteso qui come struttura, come all'*anima del tempo* che prende corpo in modo dirompente nell'Adolescenza dei ragazzi di un'epoca rendendola intensamente viva, animandola per poi pian piano lasciarla andare e passare a quella di altri ragazzi di un altro periodo creando una continuità nelle differenze. Ma è proprio così e cosa può farci vedere il Rock di tutto questo?

Un pensiero ha cominciato allora a girovagare per la mia mente presentandosi con due versanti e trovando espressione nell'ascolto del brano *Zitti e Buoni* dei Måneskin "Sono fuori di testa, ma diverso da loro – e tu sei fuori di testa, ma diversa da loro –

³⁴ De André, "Anime salve" (1996): <https://youtu.be/Xm85Zu74aDg?si=kIJZVkiQZT8GTV>



siamo fuori di testa, ma diversi da loro”. Da quest’urlo che inneggia alla ribellione e alla differenza ho immaginato allora un *concept album* e le sue due facciate.

“Siamo fuori di testa, ma diversi da loro” – Lato A

Cosa c’entrano i Måneskin con tutto questo e con il Rock quello “vero”? Credo, che in un certo modo c’entrino molto, che siano davvero i figli – diversamente degeneri? – di quel Rock degli anni ’70 e ’80: Rolling Stones, Led Zeppelin, Doors, David Bowie, Fleetwood Mac, Radiohead, Nirvana ma anche molti altri gruppi e artisti di quei tempi, perché nei loro brani si sentono le passate influenze, ma le mescolano in maniera che, per questi nostri anni che sembrano così assopiti, appare in un certo modo quasi originale.

Insomma, trascinata da questa onda – mi viene in mente l’immagine del Surf nella California dei primi Beach Boys – mi sono chiesta: chi sono questi *loro* di cui parla il testo della canzone? La risposta appare evidente e in un certo senso contiene in sé il seme delle tematiche dei primi testi Rock ‘n’ Roll che prendevano spunto dalla vita e dai problemi degli adolescenti di allora e, soprattutto, ne esprimevano il desiderio di evidenziare la differenza: *loro* sono quindi la generazione precedente, i genitori, cioè, da una parte e in contrapposizione, i ragazzi e dall’altra gli adulti, l’altra generazione che, in qualche modo, si deve rifiutare, per emanciparsi e per trovare la propria strada. *Sono/siamo fuori di testa* è allora il modo dirompente di presentarsi, trasgressivo, rumoroso, di rottura. E questo diventa un vanto in quel momento, un modo per rompere gli schemi e potersi pensare forti e abbastanza attrezzati per andare ad esplorare quello che c’è al di là, per trovare la strada della propria autonomia e pian piano costruire la propria identità. Mi piace pensare il *fuori di testa* proprio come l’immagine dell’uscire fuori, del provare a stare fuori da quella testa che fino a quel momento era la testa che in qualche modo il ragazzo sentiva dettata,



imposta forse, dall'adulto. La trasgressione, la ribellione quindi come un o il modo per dire il proprio "no" e tracciare una linea di demarcazione, di differenziazione con la generazione precedente. La possibilità di opporsi ha una funzione insostituibile nella crescita e nel processo di individuazione e l'oscillare tra l'identificazione e l'opposizione permette l'affermarsi sia dei processi di apprendimento e di introiezione che quelli di separazione e di individuazione.

Mentre mi intrattenevo con questi pensieri fa capolino Edipo che mi dice "non pensi di star parlando di qualcosa che ha a che fare con me?" "Certo – gli rispondo – in effetti proprio te cercavo!". Scrive ancora Bonfiglio "Sono le incrinature dei primi processi di rispecchiamento che si delineano con la crescita a rendere necessaria la creazione di una propria immagine di sé e fanno emergere differenze e incompatibilità. E lo sforzo di Edipo è rivolto a capire la sua origine e ad acquisire la propria identità attraverso un processo di differenziazione" (Bonfiglio, 1991, 67).

La ricerca di *chi si è* sembra allora centrale e basilare. Scrive L. Russo "Il sentimento di identità e la ricerca del senso di sé accompagnano gli individui lungo tutto l'arco della vita. Tuttavia il processo è asintotico e non sfocia in una struttura d'identità conclusa e definita, in quanto il suo motore è l'esperienza della separazione dell'infante dalla madre. «Separazione imperfetta»³⁵ perché l'esperienza della perdita dell'unità spinge le pulsioni sempre insoddisfatte, alla ricerca del godimento dell'unione perduta" (Russo, 2009, 52). E l'Adolescenza è il momento in cui separarsi: andare alla ricerca delle proprie origini per trasformare i vecchi legami con le figure genitoriali in nuovi legami nutritivi diventa così difficile, e nello stesso tempo così necessario, che sembra non poter far altro che passare per delle *rottture* che appaiono nette, ma che, a ben guardare e quando le cose vanno bene, non sono altro che un rimescolare i vari

³⁵ Gribinski M. (2002), *Le separazioni imperfette*, Borla, Roma, 2004



ingredienti per trovare poi creativamente qualcosa di nuovo. Le turbolenze affettive “non hanno luogo una sola volta, ma si ripetono nella crescita e nel divenire, ogni qualvolta avviene un mutamento di stato, come nell’adolescenza, nei cambiamenti esterni ed interni delle immagini degli altri, di sé e del proprio corpo [...], nei lutti e nel prendere decisioni importanti” (Russo, 2009, 34).

Ma perché i Måneskin mi hanno risvegliato tutti questi pensieri? Perché attraverso la loro musica si è sentito così forte e chiaro il richiamo e l’essenza dell’Adolescenza e perché proprio in questo nostro momento storico? Questo gruppo, composto da quattro giovani, tre ragazzi e una ragazza³⁶ che non hanno ancora vent’anni quando vincono il *Pulse Contest*³⁷, che esplode prima a XFactor nel 2017 e poi al Festival di Sanremo e all’Eurovision nel 2021, trasmette un’energia positiva e travolgente alla quale sembra difficile resistere. Per loro non perdono la testa solo i loro coetanei che sembrano ridare vita a modalità e ad atmosfere proprie dei fan di lontani concerti anni ’60 e ’70, ma anche molti adulti che forse ritrovano il sapore di qualcosa che avevano vissuto intensamente e che, in qualche modo, sembrava perduto o assopito. La loro musica si rifà principalmente al Rock degli anni ’70 e ’80 ed inizialmente appare semplice e lineare, consapevoli del fatto che hanno ancora tanto da imparare, da sperimentare, da tentare di creare. Pian piano si arricchisce di sfumature Pop, soprattutto Funky ed essendo pur sempre figli di questa generazione si lasciano influenzare anche dal Rap, dal Trap e dall’Hip Hop. Ne viene fuori un bel miscuglio, piacevole, divertente e trascinante. Niente di nuovo, dicono in molti, solo un vuoto scopiazzare privo di creatività, qualcosa di piatto, di confezionato secondo un

³⁶ I Måneskin si formano nel 2016 e sono Damiano David (voce), Victoria De Angelis (basso), Thomas Raggi (chitarra) e Ethan Torchio (batteria).

³⁷ Il *Pulse Contest* è il primo contest musicale dedicato a band emergenti formate da studenti di scuole superiori e nasce come spazio per permettere a musicisti adolescenti di esprimere la loro musica e la loro arte.



adeguamento conformista (Setola S., 2023), ma siamo sicuri che sia proprio così? Non possiamo invece vedere in questi tentativi di attingere al passato, rimescolandolo, il lavoro dell'Edipo alla ricerca delle proprie origini per cercare di elaborare le proprie identificazioni primarie e secondarie in un modo che possa essere almeno un po' originale? Confesso che all'inizio di questo incontro ravvicinato con i Måneskin ero un po' prevenuta: pur apprezzando giocosamente la loro musica e divertendomi molto nell'ascoltarla, lasciandomi trascinare e soprattutto trovando molto significativi i testi delle ballad che sottolineavano in modo evocativo le vicissitudini adolescenziali, e che alcuni miei giovani pazienti in seduta usavano per raccontarmi ciò che sentivano, avvertivo un'allerta, come se mi trovassi di fronte ad una bella facciata, ma che dietro non ci fosse la sostanza. Mi sono un po' ricreduta, ma di questo vi racconterò nell'altra facciata dell'album ...

Tornando ai testi, i Måneskin portano la loro esperienza di adolescenti che cercano di far fronte alle turbolenze alle quali questo periodo della loro vita li espone. Scrive Giaconia: "La ricerca di una immagine completa di sé in relazione con un oggetto completo è possibile, poiché esiste la fiducia di ritrovare una felicità di cui la memoria porta le tracce ma non la figurazione. Attraverso la fantasia, l'adolescente cerca di crearla – e di costruire una storia – che dia ordine e senso alle vicissitudini fantasmatiche" (G. Giaconia, 1989, 880). Le loro canzoni sottolineano la forza di essere giovani, il diritto di lottare per la libertà di essere ciò che si è, la necessità di essere diversi. *Vent'anni*³⁸ ci racconta con delicatezza il diritto di sbagliare, la paura di non riuscire a realizzare i propri sogni e la speranza di riuscire a farcela potendo vivere per come si è, cercando di essere diversi dagli altri, cosa non semplice per questa generazione stretta tra catastrofi ambientali, pandemia, guerre strazianti e insensate.

³⁸ Måneskin, "Vent'anni" (2020): <https://youtu.be/XD77aMyCv0Q?si=Ahxa5GtNbU42ZBVO>



*Torna a casa*³⁹ e soprattutto *Le parole lontane*⁴⁰ parlano del timore di perdere la musa ispiratrice di passione, libertà e differenza, Marlena, e di non riuscire a camminare nella via della creatività. *Coraline*⁴¹ ci racconta di purezza e fragilità che non hanno però un lieto fine e *The Loneliest*⁴² della morte. Ancora Giaconia: “La produzione fantastica rende tollerabile il dolore nella creazione di una metafora. La scrittura introduce un elemento spaziale: lo spazio virtuale del tempo che il foglio stesso potrebbe rappresentare – testimone della parte osservativa dell’Io – schermo sul quale le rappresentazioni restano iscritte, provenienti dall’Io ma non identiche all’Io, schermo separante e difensivo della relazione d’oggetto” (Giaconia, 1989, 883).

Zitti e buoni, invece, appare come il ritratto di una generazione di giovani che si ribellano con rabbia al mondo che si ritrovano davanti e agli adulti che hanno contribuito a renderlo tale. Appare come un appello diretto e forte a questa generazione a non accettare tutto passivamente, ma a reagire essendo fieri di ciò che si è. La rabbia generazionale viene richiamata e deve diventare la molla per cambiare tutto, quella molla che permette di ribellarsi, ma che resiste alla distruttività grazie alla musica e alle parole che permettono attraverso la creatività di trovare nuove forme di espressione. “La scrittura, diffusa tra gli adolescenti [...], può evitare che le rappresentazioni a carattere conflittuale siano disperse con le proiezioni fornendo nel contempo all’Io una protezione dal loro effetto traumatico”. (Giaconia, 1989, 883). E Rosolato: “con la musica il fantasma inconscio fornisce il suo quadro ad una metafora, che non sostiene necessariamente la figurazione, ma al contrario risveglia più

³⁹ Måneskin, “*Torna a casa*” (2018): <https://youtu.be/ZZjnfWx0cvw?si=rYOmNBt0vUU51IIH>

⁴⁰ Måneskin, “*Le parole lontane*” (2019): https://youtu.be/R_EiKMW5ebU?si=IV70-JTuImjRGURz

⁴¹ Måneskin, “*Coraline*” (2021):

https://www.youtube.com/watch?v=xgMftdijnKpo&ab_channel=M%C3%A5neskinCollection

⁴² Måneskin, “*The Loneliest*” (2022): https://youtu.be/odWKEfp2QMY?si=nFF0Skr6wVFs_TWF



elettivamente la finzione o piuttosto il mito della pulsione” (Rosolato, 1978. cit. in Giaconia, 1989, 876).

C'è però un altro aspetto che irrompe con forza nei loro brani e nelle performance del gruppo a ogni loro apparizione e che, a mio avviso, segnala che l'anima dell'Edipo è in circolo: è la presenza e il risalto che viene dato al corpo nella pienezza della sua esplosione sensuale, eccitante ed erotica. Il corpo si sveste e prende spazio e ciò che non viene espresso nel testo appare alla vista. È curioso che questa esplosione venga raccontata maggiormente nei testi in inglese, non credo soltanto perché la musicalità della lingua si addice di più ai ritmi del Rock, ma forse – mi chiedo – per un lieve pudore nascosto dietro alla sfrontatezza adolescenziale che magari può essere più difficile da esprimere attraverso e di fronte alla *lingua madre*. Damiano appare il *frontman* ideale per mettere in scena un corpo pieno di spinte passionali che cercano spazio e che liberamente se lo prendono, ma anche Victoria, Thomas e Ethan non sono da meno e sembrano finalmente portare sul palco un corpo vivente, animato da pulsioni vitali come da tanto tempo non si vedeva. *Morirò da re*⁴³, *Beggin*⁴⁴ e soprattutto *I wanna be your slave*⁴⁵ per citarne solo alcune aprono la porta a Eros che sembra finalmente essere tornato protagonista soprattutto nella sua funzione di legamento, tanto che le spinte distruttive e dissacranti trovano comunque una loro

⁴³ Måneskin, “*Morirò da re*” (2018): https://youtu.be/iywXK9Dj2o4?si=2hJuhVqLE_SAAEIN

⁴⁴ Måneskin, “*Beggin*” (2017):

https://www.youtube.com/watch?v=Qdkt3I5-FG4&ab_channel=M%C3%A5neskinOfficial
bellissima cover dell'originale dei Four Season del 1967:

https://www.youtube.com/watch?v=d5AfvOk57bE&ab_channel=RHINO

e della versione più recente dei Madcon (2010):

https://www.youtube.com/watch?v=zrFI2gJSuWA&ab_channel=oficialmadcon

⁴⁵ Måneskin, “*I wanna be your slave*” (2021):

https://www.youtube.com/watch?v=yOb9Xaug35M&ab_channel=ManeskinVEVO

qui nella versione insieme a Iggy Pop:

https://www.youtube.com/watch?v=q3eresNXBbk&ab_channel=ManeskinVEVO



espressione in qualche modo mitigata. È un sollievo in questo nostro tempo, in cui per molti ragazzi è così difficile avvicinarsi alla sessualità, sperimentarla e con essa l'amore e dare il giusto spazio al corpo nel suo pieno significato immersi come si trovano a volte ad essere in un mondo virtuale in cui tutto è possibile, ma nulla è reale. I Måneskin appaiono come un gruppo di amici molto legati tra di loro: l'amicizia è vissuta in carne e ossa sopra e fuori dal palco con momenti di scontro e di grande intesa e questo quasi stupisce se guardiamo al prevalere in questi nostri ultimi tempi di legami virtuali mediati e protetti da uno schermo.

Ma anche qualcos'altro salta agli occhi: tutto il Gruppo si presenta sul palco con un look che esprime contemporaneamente il femminile e il maschile che si intersecano e si confondono sfumando uno nell'altro. Ognuno di loro, pur mantenendo la propria virilità o il proprio essere donna, ci offre ogni volta una immagine composita dei due versanti. Suona come una rivendicazione a sentirsi liberi nel proprio corpo con la propria personalità. Sul palco colpisce questo mettere insieme aspetti contrastanti (tacchi a spillo, borchie, calze a rete, pizzo, tute trasparenti, smalto e trucco marcato). Anche in questo caso si potrebbe obiettare che non c'è niente di nuovo, che Robert Plant, Mick Jagger, David Bowie e molti altri avevano già fatto tutto questo e molto molto bene o forse pure meglio: è vero, ma forse se in questi nostri tempi è diventato necessario riaffermarlo con così tanta forza, magari c'è qualcosa che va al di là del semplice 'copia e incolla' e che porta con sé una spinta a risvegliare tutto ciò che è collegato al corpo, alla sua forza pulsionale e al riconoscimento di un maschile e un femminile che se accettati nelle loro differenze e nella loro intima intricazione rendono possibile sostenere la via di ciò che può liberamente discostarsene.

Seguendo Winnicott (1966) che, parlando delle vicissitudini dell'identità, definisce l'Essere come il puro elemento femminile contrapposto all'elemento pulsionale, attivo e maschile compresenti però nello stesso individuo, mi chiedo se



nell'accentuare nella propria immagine la presenza del Maschile e del Femminile non possiamo vedere la spinta di questa generazione ad affermare un corpo libero che cerca la propria completezza, forse un po' dispersa, nel vivere questi due versanti intrecciandoli creativamente nel proprio mondo interno rispecchiato nell'immagine che di sé offrono agli altri. Non possiamo allora pensare che ciò che vediamo sia anche una reazione a quella spinta verso la neutralità che scivolando nella fluidità non può permettere di godere né dell'uno né dell'altro aspetto nel proprio corpo e nella propria sessualità?

L'impatto della musica dei Måneskin è stato molto forte tra i loro coetanei, li ha catturati in un modo particolare, come se i nostri adolescenti non si aspettassero proprio qualcosa di simile. Non che prima di loro non ci fossero stati altri gruppi in Italia e soprattutto in Inghilterra e in America, patrie riconosciute del Rock, a muovere le acque; ma forse, anche per una certa dose di fortuna che non deve mai mancare e per il loro talento emerso al momento giusto, è successo qualcosa di diverso.

Mi chiedo se, almeno da noi ma anche all'estero visto il successo e i riconoscimenti internazionali, non si siano trovati a risvegliare – finalmente direi e poteva questo esser fatto se non attraverso il Rock? – qualcosa che in loro e nei loro coetanei era come addormentato; o meglio, abbiano dimostrato di aver sentito il richiamo e di non aver avuto paura a incamminarsi di nuovo per la via indicata dall'Edipo, cercando di sbirciare oltre la Sfinge e provare a vedere se c'è ancora qualcosa.

Visione troppo rosea? Cosa resterà ai nostri adolescenti dopo questa scossa iniziale? Le vicissitudini della nostra epoca, molto diversa da quelle in cui il Rock ne era l'espressione culturale e artistica travolgente, permetteranno che qualcosa abbia seguito? E soprattutto loro, i Måneskin, riusciranno a mantenerla viva – solo i Rolling Stones per ora ci sono riusciti! – o tutto si scioglierà in loro velocemente come neve al sole?



A proposito dei fan del Gruppo, scrive Assante in un articolo su *La Repubblica* all'indomani del loro Concerto al Circo Massimo nel luglio 2023 "Ragazzi "normali" ma che hanno voglia, bisogno, necessità del rumore, di qualcosa che spezzi l'orizzonte fisso che hanno davanti agli occhi. Niente di eccessivo, sia chiaro, l'eccesso non fa parte della cultura dei Måneskin, non è nel loro messaggio visivo o nei testi, ma quanto basta per dichiarare una qualche piccola difformità dall'ovvio quotidiano, che li ricatturerà appena il concerto sarà finito. Poco? Sì, certo, ma non nulla, e di questi tempi accontentarsi non è di certo godere, ma è già qualcosa" (Assante E., 2023). E l'Edipo, quando non viene soffocato, è capace di fare tanto rumore ...

"Siamo fuori di testa, ma diversi da loro" – Lato B

Una delle cose belle dei vinili è che, terminata una facciata, ci si deve prendere un piccolo tempo per girare il disco, muovere il braccio dello stereo per far ripartire il piatto, risistemare la puntina e riprendere l'ascolto... un tempo breve, ma importante perché permette uno stacco, la possibilità di separare le due parti, spostarsi leggermente da ciò che abbiamo appena ascoltato e fare nuovo spazio a ciò che ascolteremo senza perdere però il filo.

Mi trovo con sorpresa a chiedermi perché mai mi sia venuta in mente questa immagine nel momento in cui mi appresto ad affrontare il secondo versante di quel pensiero che mi era venuto all'inizio: ma gli adolescenti di oggi sono veramente diversi dagli adolescenti di ieri, dagli adolescenti, ad esempio, della mia e delle altre generazioni passate e il Rock, con le sue evoluzioni e trasformazioni, può aiutarmi a capire qualcosa di tutto questo? E l'Edipo? È una domanda apparentemente semplice, ovvia, ma che invece nasconde molte insidie.

Certo, gli adolescenti di oggi sono diversi da quelli di ieri, come il Rock di oggi – se ce n'è ancora – è diverso da quello di ieri; ma cosa – se è possibile trovarlo – è diverso



negli adolescenti di oggi e cosa nel modo diverso di fare e di fruire della musica oggi, mi può dire qualcosa di questa differenza?

Tornando all'immagine del vinile mi accorgo che nelle parole che ho usato per descriverla compare più volte il prefisso *ri* a sottolineare la *ripetizione* (Freud S. 1914), espressa nel gesto e nel tempo, un tempo che può scorrere con lentezza. Mi chiedo allora se non faccia parte della struttura del mio pensare riferirmi a un qualcosa che si ripete di generazione in generazione e che, al di là del modo in cui esso viene espresso, ritorna come una invariante passando attraverso il tempo; mi riferisco all'Edipo come ad uno schema primordiale attivo già in origine e inteso come tendenza alla ricerca di dare un senso, un ordine nelle differenze che esso porta con sé attraverso i fantasmi originari (Green, 1992).

Quello che mi colpiva nella evoluzione del Rock era notare una certa ciclicità, un qualcosa che, seppur con toni e colori diversi, si ripeteva nella sua sostanza. Il Rock fin dalle sue prime origini, a partire dalle sue radici blues, ha sempre dato voce e rappresentazione alla ribellione, alla protesta e al mettere in atto una trasgressione che rompeva di netto con la generazione precedente e con forza cercava di affermare la propria libertà e desiderio innovativo. Il Rock sembrava creare la colonna sonora a questa spinta di rottura che andava più in una direzione o in un'altra a seconda di dove spingeva di più il divieto "genitoriale" espresso dalla società del momento.

Muddy Waters soleva dire "il blues ha avuto un figlio e l'hanno chiamato Rock 'n' Roll". Si tratta dunque di un passaggio tra genitori e figli. È il leitmotiv di questo Album immaginario che ci canta dell'adolescenza, dove Edipo irrompe portando con sé anche le vicissitudini delle fantasie originate dall'Edipo precoce kleiniano e cerca la sua affermazione per poter oltrepassare il confine attraverso nuove elaborazioni che permettano l'ingresso a pieno titolo nel mondo degli adulti. Che fosse l'accesso alla sfera sessuale così fortemente proibita ai giovani, l'opporci alle guerre e alla politica



del proprio Stato, difendere i diritti civili delle minoranze, la libertà, il culto dell'amore e della pace, la ricerca di superare i limiti della conoscenza e allargare i propri orizzonti attraverso l'uso di droghe psichedeliche, tutto contribuiva a creare la controcultura giovanile che diventava pian piano Arte illuminando gli animi di importanti ideali.

Lo scontro con la realtà poi, proprio come in adolescenza, ha chiamato al confronto e molti di quegli ideali, anche espressione di un lo ideale, sono caduti, alcuni perché proprio irrealizzabili, e spesso le delusioni sono state scottanti. Non sempre la musica è riuscita a contenere il malessere interiore che alcuni artisti portavano con sé nel profondo e, soprattutto in alcuni periodi, si sono persi fino a distruggere sé stessi. "Ritengo che [...] il nucleo dell'lo ideale, sia la fonte di quella fiducia di base che rende tollerabile la posizione depressiva e rappresenti un vettore nella ricerca di creatività di nuovi oggetti. Nel momento critico dell'adolescenza, esso ha il valore di un organizzatore del mondo esterno" (Giaconia G., 1997, 877).

Con il passare del tempo qualcosa però comincia a cambiare, già durante gli anni '90, caduti i grandi ideali degli anni '60 e '70, il Rock e la controcultura giovanile sembrano in qualche modo perdere terreno; ma è con il passaggio al nuovo millennio che tutto sembra assumere una luce diversa. Il Rock sembra perdersi e spegnersi così come i ragazzi che creativamente lo nutrivano e se ne nutrivano. Ci si chiede se esso sia davvero morto, ma forse semplicemente molte cose stanno radicalmente cambiando, la ciclicità che sottolinea la verticalità, a mio avviso frutto del lavoro dell'Edipo, sembra interrompersi e lasciare il posto ad altro, sia nella musica che nella nuova generazione.

Ma a cosa? L'avvento della Rete e poi dei Social cambia totalmente il modo di fruire la musica che non ha più come un tempo una funzione identificatoria e di aggregazione sociale. I nuovi eroi non sono più i Gruppi Rock e i loro *frontman*, ma sono le Pop Star; l'emergere singolarmente e l'individualità cominciano ad essere la



via privilegiata tra i nuovi artisti che sono anche espressione di ciò a cui giovani tendono. Lo *streaming* permette un ascolto illimitato attraverso Internet, si comprano così meno dischi e l'ascolto sembra diventare più superficiale, legato a singole canzoni raggruppate in playlist da riprodurre in ordine casuale o per rispondere allo stato d'animo del momento come colonna sonora di una particolare situazione.

L'ascolto attento degli Album per comprendere ciò che il musicista cercava di trasmettere condividendone le emozioni sembra pian piano perdersi. Le novità tecnologiche sovvertono in qualche modo le regole sociali di base e la comunicazione viene trasferita, per la maggior parte, dal mondo reale a quello della Rete che mette a disposizione tutta una serie di strumenti che poi finiscono, in molti casi, a soppiantare i rapporti umani e il confronto personale. I Social trasmettono senza limiti di tempo e di spazio una cultura spesso frammentaria e approssimativa che però facilita l'accesso alle informazioni e abbatte le distanze tra le persone che si sentono così più vicine agli artisti e sullo stesso piano. Si fa sempre più strada una visione simmetrica delle relazioni, una parvenza di "uguaglianza" che tende ad annullare qualsiasi differenza. In un certo modo sembra prevalere il bisogno di avere tutto quello che si può prendere senza però poterlo assaporare.

Penso alla messa in moto di una pulsione che, invece di presentarsi nei suoi due versanti, quello dell'*emprise* unito a quello della soddisfazione (Denis, 1997), si riduce a muoversi soltanto verso un accaparramento continuo che non è mai sufficiente e non permette il poter godere, in una sorta di passività accogliente, quello che si è trovato nell'oggetto esterno e di potersene nutrire. Sono sorprendenti quelle immagini di concerti in cui il pubblico è più concentrato nel riprendere con il cellulare ciò che accade sul palco piuttosto che partecipare emotivamente all'evento. L'importante è esserci per poterlo raccontare, per farlo vedere.



L'immagine, ciò che appare, prende il sopravvento. La Rete permette ai giovani musicisti di fare da soli, di sganciarsi almeno inizialmente dal predominio delle case discografiche, di presentarsi al pubblico attraverso i propri canali e guadagnare così terreno e successo per conto proprio. Le nuove regole diventano gli ascolti medi su Spotify, iTunes, le visualizzazioni su YouTube, le vendite dei biglietti per i Live e i passaggi in TV e soprattutto i Talent Show che concorrono alla creazione di nuovi fenomeni musicali pilotati poi dalle case discografiche alle spalle. La velocità di arrivare al pubblico viene premiata e ricercata, ma spesso questa stessa velocità crea delle meteore che passano così velocemente da lasciare una labile traccia; la velocità però sta anche nell'ascolto a cui non viene quasi più riservato un momento particolare del proprio tempo nel quale ci si ferma e ci si dedica alla musica, ma la musica ci accompagna ovunque e diventa, in alcune situazioni, un sottofondo e un riempitivo costante che sembra un antidoto al vuoto che i nostri adolescenti spesso sentono fortemente dentro di loro. La tendenza è quella di rimanere sempre connessi all'interno di un tutt'uno che apparentemente allontana l'angoscia di perdita e la mancanza.

La Pandemia accentua tutto questo: Internet diventa l'unica finestra per affacciarsi al mondo e i PC e i telefoni sostituiscono la presenza reale delle persone. C'è un eccesso di condivisioni per sentirsi vicini agli altri. Soprattutto per gli adolescenti, la vita cambia improvvisamente e drasticamente, vengono privati proprio di ciò che a quell'età è più importante e vitale: lo stare con i propri amici, nel proprio gruppo e fare esperienza insieme per affrontare i rimescolamenti interni a cui quel particolare periodo li espone; si ritrovano così a vivere un tempo che scorre in remoto e spesso questa esperienza di privazione di contatto ha portato ad un aumento dell'ansia, dello stress, dei comportamenti violenti e dei fenomeni depressivi.



Non voglio però cadere nella trappola dell' "era meglio prima" perché non risponde a verità e rischierebbe di coprire la ricerca del senso di tutti questi cambiamenti. Mi chiedo invece, se è vero che, nella mia ipotesi, l'anima del Rock rispecchia l'anima dell'Edipo che incarna l'adolescenza, come possiamo reinterpretare oggi i suoi aspetti invariati coniugandoli con i cambiamenti a cui assistiamo? Di fronte ad una orizzontalità che sembra renderci tutti, adulti e ragazzi, sullo stesso piano – dei fratelli senza padre – che tende ad annullare le differenze di sesso, che sembra evitare il conflitto e ogni separazione per evitare qualsiasi perdita e delusione, come possiamo coniugare l'Edipo in una nuova maniera che possa dare senso a quello che vediamo accadere nei nostri studi ai nostri giovani pazienti e nella nostra società? Kaës (2008) ci introduce al *complesso fraterno* attribuendogli una sua specificità strutturale che permette di superare l'idea che esso sia semplicemente uno spostamento, un sostituto o una difesa dall'Edipo.

Il complesso fraterno viene così inteso come *l'asse orizzontale* della strutturazione dell'apparato psichico ed ha un suo ruolo nella costituzione dell'Io, del narcisismo e delle identificazioni, mentre l'Edipo ne rappresenta *l'asse verticale*. "Questi due assi entrano costantemente in rapporto fecondandosi reciprocamente – anche se spesso in maniera conflittuale – e non possono esistere pienamente uno senza l'altro rendendo conto dell'ipotesi secondo la quale 'l'avvenire del complesso edipico è il complesso fraterno' che, a sua volta 'giunge ad una impasse se non si struttura con l'Edipo' – nella sua valenza di 'fattore di trasformazione' del primo; un rapporto complementare, dunque, quello tra i due complessi, che mostra come le qualità fondamentali dell'uno, 'in particolare la sua struttura triangolare', si sviluppino in variazioni che trovano probabilmente corrispondenze e risonanze nell'altro" (Sommantico M., 2009, 7).



Possiamo dunque pensare che sia questo prevalere dell'asse orizzontale che, in qualche modo, si slega dall'asse verticale e tende ad ignorarlo, che dà il senso a quel "cosa" è cambiato interrompendo la ciclicità? Il pensiero va al lavoro della pulsione di morte che tenta di slegare costantemente e alla speranza e alla fiducia nella forza legante di Eros.

Tornando per un attimo ai Måneskin, mi sembra allora di vedere in loro quello spirito del Rock intriso di Edipo, di verticalità, che cerca di tornare a galla per riprendersi il suo posto, cercando di legare di nuovo l'orizzontalità che oggi prevale e che, attraverso le varie contaminazioni, espressione di questo nostro periodo e della nostra storia, cerca di ribadire un certo ordine nel tempo e nello spazio. I Måneskin sono figli di questi tempi, ci vivono immersi e sono frutto dei cambiamenti di questa nostra epoca e la loro creatività, come quella di tanti ragazzi, può essere forse vista nell'andare a cercare qualcosa proprio lì dove ora si pensa di non trovarlo più, cioè nel Rock e nelle sue innumerevoli evoluzioni trasformative. Non so se si possa inventare ancora qualcosa, ma certo si può trasformare ciò che è vecchio alla luce di ciò che di nuovo abbiamo a disposizione.

E se da lontano il Rock, anche se non più quello di un tempo, ci facesse sentire la forza e il senso della sua voce attraverso tanti Måneskin, che spero appaiano sempre di più all'orizzonte, sarebbe un magico regalo che solo la musica può donarci.

*"Sarai qualcuno se resterai diverso dagli altri
Ma c'hai solo vent'anni"⁴⁶*

⁴⁶ Måneskin, "Vent'anni" (2020): <https://youtu.be/XD77aMyCv0Q?si=mB1NRsbnZ4BpsiE3>



Bibliografia

- Aron L.** (2015). Race, Roots and Rhythm : Riffing on Rock 'n' Rool : An Introduction. *Psychoanalytic Dialogues*, 25, 153-162.
- Assante E., Castaldo G.** (2007). *33 dischi senza i quali non si può vivere*. Torino, Einaudi.
- Assante E.** (2023). In bollente attesa dei Måneskin l'Olimpico fa il pieno di fan. *La Repubblica*, 21 luglio 2023.
- Buonaguidi L., Setola S.** (2019). *Ambulance Songs. Non dimenticare le canzoni che ti hanno salvato la vita*. Roma, Arcana.
- Bonfiglio B.** (1991). Riflessioni sul mito di Edipo. *Riv. di Psicoanal.*, 37, 49-93
- Castaldo G.** (2022). *Beatles e Rolling Stones. Apollinei e dionisiaci*. Torino, Einaudi.
- Denis P.** (1997). *Emprise et satisfaction. Les deux formants de la pulsion*. Parigi, Puf.
- De Rossi P.** (2022). *Måneskin. Italian Rock 2.0*. Rimini, Diarkos.
- Freud S.** (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale. O.S.F.*, 4.
- Freud S.** (1914). *Ricordare, ripetere, rielaborare. O.S.F.*, 7.
- Gaburri E.** (1982). Una ipotesi di relazione tra trasgressione e pensiero. *Riv. Psicoanal.*, 28, 511- 525.
- Giaconia G.** (1989). Adolescenza: mutamenti e patologia. In Semi A.A. (a cura di), *Trattato di psicoanalisi, Vol. II Clinica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Green A.** (1992). *Slegare. Psicoanalisi, antropologia e letteratura*. Roma, Borla.
- Guaitamacchi E.** (2022). *La storia del Rock*. Milano, Hoepli Editore.
- Gustin J.C.** (1961). The revolt of youth. *Psychoanalytic Review*, 48: 78-90.
- Kaës R.** (2008). *Il complesso fraterno*. Roma, Borla, 2009.
- Klein M.** (1928). I primi stadi del conflitto edipico. In *Scritti. 1921-1958*, Torino, Boringhieri.



- Klein M.** (1945). Il complesso edipico alla luce delle angosce primitive. In *Scritti. 1921-1958*, Torino, Boringhieri.
- Meltzer D.** (1981). The Kleinian Expansion of Freud's Metapsychology. *Int. J. Psychoanal*, 62, 177-85.
- Rosolato G.** (1978). *La relation d'inconnu*. Parigi, Gallimard.
- Russo L.** (2009). *Destini delle Identità*. Roma, Borla.
- Setola S.** (2023). *Zitti E Buoni. Breviario per aspiranti Måneskin*. Roma, Arcana.
- Sommantico M.** (2009). L'apporto di René Kaës alla comprensione del fraterno in psicoanalisi. In R. Kaës, *Il complesso fraterno*, Roma, Borla.
- Winnicott D.W.** (1966). La creatività e le sue origini. In *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1974.

Caterina Olivotto, Padova
Centro Veneto di Psicoanalisi
caterina.olivotto@gmail.com



L'adolescenza dissonante

Massimo De Mari⁴⁷

*“La musica ti deve trasformare,
se io sto facendo musica veramente
c’è una trasformazione continua”
(Maria Pia De Vito)⁴⁸*

Il concetto di dissonanza in musica

In una successione melodica all'interno di una certa struttura armonica si possono trovare quelli che sembrano piccoli "incidenti di percorso", delle note anomale rispetto a quello che l'orecchio si aspetta di sentire.

Sono note di passaggio, che alterano l'equilibrio della composizione per andare da un'altra parte, ad esempio in un'altra tonalità (modulazione) o per dare una certa coloratura al brano (ad esempio le cosiddette note "blues") che magari nasce in tonalità maggiore, quindi in un clima tendenzialmente solare, che la nota blues drammatizza, incupisce o tende a far riflettere.

In molti casi, le dissonanze sono ricercate proprio per creare un effetto stridente con il contesto ed evocare nell'ascoltatore una sensazione perturbante, nel senso traumatico che intendeva Freud, cioè qualcosa di *un-heimlich* (non-familiare) rispetto alla situazione di piacevolezza che fino a quel momento si poteva percepire.

⁴⁷ Massimo De Mari (Padova), Psicoanalista Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.

⁴⁸ Ho tratto questa frase da un'intervista a Maria Pia De Vito contenuta nel libro *“Tra psicoanalisi e musica”* (Alpes, 2015, 128). La De Vito è forse la più nota cantante jazz italiana, molto conosciuta anche all'estero per le sue qualità compositive e interpretative.



Freud (1919) fornisce due definizioni diverse del perturbante: nella vita reale, come si sperimenta ad esempio nell'adolescenza "...si verifica quando complessi infantili rimossi sono richiamati in vita da un'impressione o quando convinzioni primitive superate sembrano aver trovato una nuova convalida" (110).

Il perturbante che appartiene al mondo della finzione letteraria e cioè della fantasia e della poesia viene invece considerato a parte da Freud, che considera che "tra le molte libertà concesse ai poeti c'è anche quella di scegliersi a loro capriccio il mondo che vogliono rappresentare, in modo che essa coincida con la realtà a noi consueta oppure se ne discosti per un verso o per l'altro"(111).

Troviamo l'effetto dissonante in tutti i generi musicali a partire dalla musica classica, ma si può dire che in particolare il jazz ne abbia fatta una sua caratteristica fondamentale e prende il nome di "tensione", termine che in campo psicoanalitico non è molto lontano da quello di "pulsione".

La tensione costituisce il punto di rottura di una determinata combinazione di accordi e scale e permette al solista, che sta effettuando un solo, di staccarsi dalla struttura di base, l'assetto "familiare" a cui l'orecchio si è abituato e andare da un'altra parte, spesso ignota anche per il musicista stesso, creando un'alterazione, una specie di trasgressione sonora, qualcosa che può risultare spiacevole e lascia un senso di attesa e di sospensione in chi ascolta (dove sta andando?).

Da un punto di vista tecnico le tensioni sono note che si aggiungono a un accordo, in sostituzione o in aggiunta alle note della triade fondamentale (tonica, modale, dominante), modificandone la sonorità. Come si può immaginare, più note si aggiungono alla triade fondamentale, più ci si allontana dalla sonorità originale dell'accordo. Lo studio delle tensioni è importante perché consente di aggiungere agli accordi indicati sul pentagramma alcune note che conferiscono particolare colore a quello che si sta suonando. Le tensioni degli accordi possono essere:



- diatoniche, quando fanno parte della scala costruita sull'accordo;
- non diatoniche, quando non fanno parte della tonalità.

Le tensioni non diatoniche, proprio perché non fanno parte della tonalità, danno all'accordo maggiore instabilità.

Solo quando quei passaggi dissonanti, solo apparentemente astrusi e deragianti recuperano, per restare nella metafora freudiana, la strada di casa, abbiamo una sensazione di ritrovato equilibrio e quiete e l'ascolto può riprendere con maggior piacere perché ritroviamo qualcosa di già ascoltato, già conosciuto e quindi tranquillizzante.

Spesso le tensioni della composizione jazz costituiscono il punto di partenza dell'improvvisazione, l'elemento distintivo del jazz, la variazione sul tema, che arricchisce l'idea originale di nuovi spunti, apre orizzonti nuovi che possono allontanarsi anche di molto dalla struttura di base fino a dare la sensazione di essersi persi e di non riuscire più a trovare il bandolo di una matassa che poi invece, magicamente, ricompare e ci riporta alla sensazione familiare del tema, fino alle battute conclusive del brano.

Qualcosa di analogo, come è noto, succede nel percorso adolescenziale, in cui le pulsioni, tenute sopite nel lungo periodo di latenza, riemergono sotto una luce completamente nuova.

È un periodo, di conseguenza, caratterizzato da turbamento, disagio senza nome, tensioni non sempre facilmente risolvibili, che possono portare a quella condizione di "crisi psicologica" che può evolvere in tanti modi diversi, sia in positivo che in negativo.



La crisi psicologica

L'adolescenza costituisce un crocevia che mette l'individuo di fronte ad un passaggio di crescita e di sviluppo della personalità verso l'età adulta.

Non c'è un piano B, l'alternativa consiste nel fermarsi, prendersi una pausa e rimandare quel salto in avanti, così incerto e misterioso al punto da far paura.

“Il processo di individuazione dell'adolescenza – sottolinea Blos – è accompagnato da sentimenti di isolamento, di solitudine, di disorientamento. L'individualizzazione pone inequivocabilmente fine ad alcuni dei più carezzati sogni di megalomania dell'infanzia: l'individuo non potrà mai più pensare seriamente che essi si possano realizzare. La consapevolezza che l'infanzia è irrevocabilmente finita, che urgono impegni stringenti, che l'esistenza individuale stessa ha dei limiti ben netti, crea un senso di pressione, timore, di panico. Di conseguenza molti adolescenti cercano di rimanere indefinitamente in una fase tradizionale e questa condizione è chiamata *adolescenza prolungata*” (1980, 34).

Nella peggiore delle ipotesi si può andare incontro a una crisi, il cui esito è del tutto imprevedibile e può portare l'adolescente a sviluppare una problematica psichica significativa, di vario genere, dalla nevrosi alla depressione, alla psicosi o a strutturare la propria personalità in modo disarmonico, con tratti patologici di gravità variabile che possono incidere sulla funzionalità e sul grado di autonomia dell'individuo, influenzandone comportamenti, stili di vita e soprattutto incidendo significativamente sull'ambito relazionale.

L'adolescenza è il periodo in cui si strutturano i cosiddetti “disturbi di personalità” più conosciuti, borderline, dipendente, narcisistico, ossessivo, ormai considerati a livello clinico alla pari, per frequenza e importanza, delle patologie conclamate.

Il disturbo borderline, termine coniato per la prima volta, come ricorda Bolla (2018), nel 1953 da Robert Knight, direttore della Menninger Clinic di Topeka (Kansas) è forse



quello più abusato soprattutto nell'adolescenza per descrivere forme diverse di disagio in cui, come osserva Bollas (ibidem) ritroviamo "l'intensità della rabbia che fa seguito a ciò che può apparire come una sognante idealizzazione di sé e degli altri" (81-82).

E' una forma di dissonanza, spesso sfumata, che può sfuggire all'osservazione anche delle persone più vicine, alla pari della devianza, cioè quell'orientamento di personalità in cui la funzione del Super Io risulta particolarmente debole o in scacco, per cui l'individuo si relaziona con la società e con l'altro perseguendo unicamente il proprio interesse personale, non riuscendo a mettere un argine alle pulsioni, a costo di trasgredire non solo alle leggi ma a tutte le regole sociali, scritte e non scritte, che regolano la convivenza civile.

Viviamo in un periodo storico in cui sempre più spesso la cronaca segnala episodi di discontrollo pulsionale che porta ad agiti violenti, spesso sanguinosi, in cui i protagonisti sono adolescenti o giovani adulti che vivono una prolungata adolescenza, scontando in molti casi, quei terribili due anni di pandemia in cui il loro percorso di sviluppo psico-affettivo è rimasto bloccato.

Lavorando in campo criminologico ho maturato la convinzione che l'individuo con personalità deviante viva con inadeguatezza l'identificazione con modelli troppo impegnativi e penalizzanti che finiscono per diventare elementi di realtà persecutori e frustranti al punto da essere evitati o combattuti aggressivamente.

È in questa fase che l'adolescente finisce per negare tutto quello che fa parte di una vita sociale regolata dalle norme etiche e di comportamento e può scegliere il crimine come modello identificativo.



Adolescenti interrotti⁴⁹

Winnicott (1956), citato da Moroni (2022), paragona l'adolescenza ad un "dibattersi nella bonaccia" descrivendo quella fase di inutilità che l'adolescente si trova ad affrontare quando lotta contro l'isolamento per sentirsi "reale", vero, identificandosi in atteggiamenti di sfida in parte fisiologici. Ma qualora vi siano state delle deprivazioni, "cioè la perdita di qualcosa di buono che ha svolto un ruolo positivo nell'esperienza del bambino fino ad un certo momento, e che poi è stato ritirato" (157), questi atteggiamenti sfidanti e provocatori degenerano in tendenza antisociale e comportamenti delinquenti.

Samuele⁵⁰ è nato in carcere. Sua madre, da cui è legato simbioticamente in una relazione di estrema dipendenza, costituisce il suo unico riferimento genitoriale. Non ha mai conosciuto il padre, anche lui dedito ad uno stile di vita deviante con problemi di tossicodipendenza. La madre è cresciuta in una famiglia appartenente ad una cultura mafiosa, di cui ha assunto i modelli etici e comportamentali, che poi ha trasferito sul figlio. Samuele ha cominciato molto presto a fumare e ad assumere sostanze, dalla cannabis alla cocaina. Quando lo vedo per la prima volta ha appena compiuto 20 anni ma non è mai uscito dalle istituzioni carcerarie. Dopo la nascita ha seguito il destino della madre, seguendola nelle sue entrate e uscite da diversi istituti penitenziari, in una costante coazione a ripetere reati di varia natura, dal furto alla rapina allo spaccio di droga. Poi, in età molto precoce, a seguito della frequentazione di coetanei provenienti da famiglie ugualmente devianti, si è reso responsabile dei

⁴⁹ Parafrasi del titolo del film *"Ragazze interrotte"* (1999) diretto da James Mangold, ambientato in una clinica psichiatrica per disturbi della personalità.

⁵⁰ Nome di fantasia, la storia di questo paziente è stata travisata in modo da non essere identificabile.



primi reati e quindi ha vissuto, per tutti gli anni a seguire, negli Istituti Penali Minorili (IPM) fino all'età adulta.

Irene Grado (2008) sottolinea: “La psicoanalisi ricorre a metafore come quella di “codice paterno” o di “nome del padre” come rappresentante della legge per riferirsi alla costituzione, nel corso dello sviluppo psichico dell'individuo, di una funzione deputata a separare il bambino dalla matrice simbiotica originaria che ne soddisfa i bisogni d'accudimento e protezione primari, per avviarlo alla responsabilizzazione e all'autonomia. Se i rappresentanti reali di tale funzione psichica sono carenti nella vita affettiva e relazionale del bambino, è difficile per lui interiorizzare una funzione normativa e costruire dunque l'istanza psichica dell'ideale dell'Io, che consente all'individuo di attribuire valore alla norma a prescindere dalla presenza di un padre reale o di un suo sostituto nel mondo esterno. Fattori di rischio più specifici sono la provenienza da famiglie multiproblematiche (con problemi socio-economici e relazionali), la residenza in un territorio a rischio, le ridotte capacità di simbolizzazione e mentalizzazione che comportano la tendenza ad esprimere e a comunicare attraverso l'azione piuttosto che il linguaggio, i propri conflitti. Quindi, i fattori di rischio vanno dalla vulnerabilità individuale, al disagio familiare e relazionale, e combinandosi fra loro possono far emergere i cosiddetti indicatori di rischio, che per la devianza minorile sono stati individuati, soprattutto, nell'abbandono scolastico, nell'abuso di droghe, nella violazione delle norme, tali comportamenti possono essere considerati i precursori più vicini di un vero e proprio disadattamento sociale” (4-5). Samuele riassume in sé tutte queste caratteristiche e manifesta fin dal primo momento un falso sé guascone e provocatorio che mira a stabilire subito il suo posto nella gerarchia non scritta delle relazioni con gli altri ristretti.



Anche con gli operatori è inizialmente richiedente e spocchioso, negando le accuse che lo hanno portato in carcere e mettendo in atto spesso comportamenti etero e autoaggressivi che tendono a concentrare continuamente l'attenzione su di sé.

Non passa molto tempo prima che la personalità immatura e fragile di Samuele si manifesti: ogni volta che ha la possibilità (telefono o videochiamata) di parlare con la madre, anche lei tuttora ristretta in carcere in un'altra città, reagisce con delle crisi pantoclastiche di abbandono e disperazione.

Al comportamento provocatorio dei primi mesi si sostituisce un vissuto francamente depressivo che provoca un sostanziale cambiamento anche nella reazione degli operatori che diventano protettivi e accudenti.

Questo fa sì che a Samuele siano offerte presto occasioni di occupare il tempo in modo costruttivo ai fini di un suo possibile reinserimento all'esterno.

Dopo alcune esperienze positive accede alla possibilità di lavoro esterno (denominata "articolo 21") molto ambita da tutti i detenuti perché dà la possibilità di restare fuori dal carcere per l'intera giornata, impegnati in un'attività lavorativa che ha la doppia valenza di essere formativa e remunerativa sul piano economico.

È a questo punto che gli aspetti strutturali precoci devianti della personalità di Samuele riemergono, spingendolo ad avere comportamenti incoerenti con l'impegno preso, che vengono segnalati dagli operatori esterni.

Se in un primo momento Samuele si dimostra attivo sul lavoro, con il passare dei giorni è sempre più pigro e svogliato, passa il tempo lavorativo a guardare gli altri lavorare o peggio a disturbarli, entrando a volte in conflitto. Non passa molto tempo che gli operatori si accorgono che Samuele, insieme ad altri coetanei con cui condivide quell'esperienza, ha organizzato di nascosto e gestisce un piccolo mercato di sostanze stupefacenti, motivo per cui il beneficio gli viene immediatamente sospeso e torna a vivere la routine quotidiana del carcere, diventata ormai la sua dimensione vitale.



L'immagine che ho sempre davanti agli occhi di lui mi ha sempre fatto venire in mente McDonald (1970) quando afferma che "la musica può anche funzionare come un oggetto transizionale acustico come l'orsacchiotto o la copertina per il bambino, per fornire conforto quando la madre – o il padre – non sia disponibile sia fisicamente che emozionalmente" (3).

È l'immagine di questo bel ragazzo biondo, dagli occhi azzurri e lo sguardo perso, che cammina su e giù per i corridoi della sezione, concentrato sulla musica che ascolta ininterrottamente dagli auricolari che gli ha regalato la mamma.

Ansia da palcoscenico (teatro e vita)

Il passaggio dalla fase di latenza dell'infanzia alla pubertà ha in sé il trauma dell'abbandono di un tempo potenzialmente felice (fatte salve le mille possibili cause di sofferenza che la vita può riservare anche a questa età) e l'ingresso in una fase della vita in cui i cambiamenti fisiologici a cui va incontro il corpo hanno un effetto perturbante di discontinuità e passaggio a qualcosa di nuovo che si sente che c'è ma che ancora non è percepibile né comprensibile.

Si passa quindi da un'armonia conosciuta e rassicurante a uno spartito in cui le note si susseguono in modo imprevedibile e fuori dalle regole conosciute, creando suoni a volte striduli o fastidiosi, senza un apparente senso logico.

Forse per questo non tutti gli adolescenti vivono la musica allo stesso modo; nella pratica clinica mi è capitato spesso di imbattermi in tipologie di pazienti in cui le caratteristiche di personalità si sposavano alla perfezione con i gusti musicali.

Non c'è solo l'adolescente ribelle, come scriveva Giaconia (vedi l'introduzione a questo KnotGarden), che ascolta musica rock o metal in cui può canalizzare la propria aggressività.



I Conservatori di Musica, che pure da anni hanno aperto dipartimenti di Musica Jazz e, più recentemente, anche di Musica Pop, continuano ad essere affollati di giovanissimi che chiedono di formarsi allo studio di uno strumento o della vocalità (canto lirico, canto barocco), in ambito classico.

È uno studio più tradizionale, segnato da regole a volte rigide, che non lasciano spazio all'improvvisazione e richiedono un lavoro lungo e sistematico.

Tale studio non è esente da rischi per lo sviluppo della personalità perché può portare alla formazione di tratti dipendenti e ossessivi, in particolare nello studio di uno strumento che diventa, per il giovane musicista, una vera e propria "protesi" del proprio corpo con cui convivere per 8-10 ore al giorno, tutti i giorni della settimana.

Per non parlare dello studio del canto in cui, contrariamente alla più popolare modalità canora che prevede l'uso del microfono, lo studente impara ad utilizzare il proprio corpo, in particolare la respirazione, l'apparato fonatorio, il diaframma e i muscoli intercostali come le parti di uno strumento, il corpo appunto, attraverso il quale si può riuscire a produrre quei suoni in grado di espandersi anche in grandi sale teatrali senza l'aiuto di microfono, grazie all'amplificazione naturale che l'apparato anatomo-fisiologico, così educato, può esprimere.

Se, come stiamo considerando, il tempo in cui si formano i nuovi musicisti è quello dell'adolescenza, si capisce facilmente come i temi del corpo, del controllo, dell'acquisizione di una competenza finalizzata a una prestazione e a un giudizio da parte della realtà esterna (un Super-io giudicante) abbiano un significato amplificato, che mette insieme aspetti simbolici e reali.

Come sottolinea Julie J. Nagel (2015) "esibirsi in pubblico implica che il musicista non solo mostri le sue capacità, ma anche che sia in grado di andare oltre una mera esecuzione della partitura, per poter trasmettere un'interpretazione artistica ed espressiva con sicurezza tecnica e virtuosismo. In altre parole, le richieste paradossali



dell'esibizione pubblica chiedono al musicista di mantenere il controllo (di memoria e tecnica) e al contempo saper perdere il controllo, questione importante nella capacità di esibirsi per poter essere in grado di trascendere la partitura musicale. La perdita di controllo ha un significato particolare per ogni individuo e può favorire l'ansia nei musicisti con storie personali ed esperienze nel periodo dell'infanzia che si prestano a questa complessa dinamica" (211).

Se trasferiamo questa dinamica al periodo adolescenziale, e scriviamo "adolescente" al posto di "musicista" ci rendiamo conto della sovrapposizione sul piano fantasmatico degli stessi temi (il controllo e l'esibizione del proprio corpo, la necessità di acquisire delle regole di vita ma la possibilità di trasgredirle, il bisogno di essere accettati – applauditi – dal mondo esterno, un feedback di cui abbiamo assoluto bisogno per poter definire la nostra identità e affermare la nostra personalità) che caratterizzano questo periodo così complesso dello sviluppo psico-affettivo.

Come viene ampiamente trattato in altre parti di questo KnotGarden, il lockdown ha avuto un effetto devastante sul piano psicologico soprattutto per gli adolescenti che sono stati privati di questo indispensabile confronto con la realtà proprio nella fase in cui ne avrebbero avuto assoluta necessità.

Ne è conseguito lo sviluppo predominante di un sintomo, l'ansia, che ha tutte le caratteristiche dell'ansia da palcoscenico dei musicisti ma in questo caso ha a che fare con il palcoscenico della vita, che per chi ha vissuto il lockdown da adolescente, si è arricchito di nuovi fantasmi e nuove paure che hanno aumentato a dismisura il senso di inadeguatezza.

La musica è stata una delle poche chiavi di salvezza in quel periodo, per poter trattenere o cercare di recuperare quanto più possibile qualcosa che avesse un effetto rassicurante e contenitivo di quest'ansia.



Grazie alla possibilità di superare mura e isolamenti, di poter essere ascoltata, prodotta, espressa e divulgata anche in tempi in cui ogni altra possibilità di incontro e comunicazione era stata preclusa, la musica ha permesso di mantenere una forma di sopravvivenza psichica, senza la quale le conseguenze sarebbero state ancora più devastanti.

Nulla ha potuto impedire che personalità più fragili e più esposte, all'interno di situazioni familiari disfunzionali e precarie, andassero incontro a fenomeni di dissonanza emotiva, perdendo la capacità di elaborare in modo simbolico l'esperienza deprimente che stavano vivendo.

Le conseguenze più evidenti sono emerse nel periodo successivo al lockdown, soprattutto a carico di adolescenti o giovani adulti, spesso incapaci di recuperare il filo di quel percorso di crescita, facili prede di un'ansia generalizzata, spesso non in grado di controllare l'aggressività che viene agitata o canalizzata in comportamenti di tipo dipendente o deviante.

La musica come strumento per favorire il recupero della funzione simbolica

Credo che alla base di queste considerazioni, come un filo rosso che le lega insieme, ci sia la questione della funzione simbolica, cioè quella capacità di confrontarsi con la realtà esterna tollerandone le frustrazioni e trovando dentro di sé gli strumenti per elaborare le tensioni e recuperare il proprio equilibrio a livello della mente, cioè senza essere costretti a supplire all'incapacità psichica con gli agiti, cioè quei comportamenti, molto spesso disfunzionali, che ne prendono il posto e portano alla coazione a ripetere piuttosto che alla soluzione dei problemi.

Il carcere è per molti versi il luogo emblematico di questa difficoltà e forse proprio per questo i progetti di recupero che vengono attuati al suo interno, hanno qualche effetto positivo proprio quando vanno nella direzione di favorirne il ripristino.



Tutte le attività che hanno a che fare con la musica possono più di altre risultare utili e proprio per questo, negli ultimi anni si sono moltiplicate le proposte di laboratori musicali all'interno degli istituti penitenziari.

Come è noto, a seguito delle migrazioni, la popolazione all'interno degli istituti di pena è costituita per una grande percentuale, quasi il 70%, da extracomunitari.

Di conseguenza anche le attività di recupero finalizzate al reinserimento, dovendo tenere conto dei limiti linguistici e culturali dei detenuti sono sempre più orientate ad attività come la musica, in quanto linguaggio universale, che diventa terreno privilegiato di riflessione individuale e scambio interpersonale.

Ne citerò solo un paio dei più interessanti di cui sono venuto a conoscenza.

Progetto “I suoni della bellezza” di Nicola Guerini⁵¹

Il progetto ideato dal direttore d'orchestra Nicola Guerini in carcere parte dall'esperienza dell'ascolto della musica classica, che si trasforma in dipinti, ispira i detenuti, riesce a fare uscire emozioni che si trasferiscono sulla tela, come percorsi cromatici dentro il suono. Il progetto ha per titolo “I Suoni della Bellezza” e si propone di stimolare le emozioni evocate dalla musica e trasformarle in qualcosa di artistico attraverso la pittura. Ne emergono quadri che parlano di dolore, fallimento, ma anche di commozione, sorrisi, voglia di rinascita. Guerini, direttore d'orchestra e divulgatore, da anni promuove l'ascolto della musica in carcere, come percorso educativo che genera empatia e libera emozioni. Il progetto, con la collaborazione del Rotary Club Verona e dell'Inner Wheel Padova, è divenuto protocollo con il Provveditorato di

⁵¹ Nicola Guerini con il Parlamento della Legalità Internazionale. Tra l'armonia della musica e note di bellezza:

<https://www.parlamentodellalegalita.it/news/627-nicola-guerini-con-il-parlamento-della-legalit%C3%A0-internazionale-tra-l%E2%80%99armonia-della-musica-e-note-di-bellezza.html>



Padova per 16 istituti penitenziari del Triveneto. “La musica è linguaggio universale che guida nei luoghi dell’anima – sottolinea il maestro Nicola Guerini. – È universale perché i suoi codici sono decifrabili da tutti indipendentemente dalla cultura, la lingua, la religione. Ma il suo insegnamento più grande è l’ascolto. Un ascolto consapevole che abbatta le barriere e si trasforma in dialogo per una nuova modalità di convivenza” (Web).

Progetto “CO2” di Franco Mussida⁵²

Franco Mussida è stato il chitarrista della Premiata Forneria Marconi (PFM), il primo gruppo di rock-progressive che si è affermato in Italia ed è riuscito a farsi notare anche all’estero.

Dopo i primi dischi di esordio la PFM fu adottata dagli Emerson Lake and Palmer, trio noto in tutto il mondo, celebre soprattutto per i funambolismi tecnici del tastierista Keith Emerson e per le loro esibizioni *live*, caratterizzate dall’imponente uso della tecnologia, in particolare dei primi giganteschi sintetizzatori che Emerson fu tra i primi ad inserire nella strumentazione dei tastieristi rock.

La PFM, negli anni ’70, aveva una sua base logistica a Rimini, in particolare in un locale che si chiamava “L’altro mondo” dove si esibivano molto spesso.

Mi è capitato di partecipare sovente ai loro concerti e per me, chitarrista in erba, Mussida rappresentava una specie di mito nostrano, sullo stesso piano dei chitarristi più celebri dell’epoca, da Steve Howe (Yes) e Steve Hackett (Genesis) a Robert Fripp (King Crimson) solo per citarne alcuni appartenenti allo stesso genere musicale.

⁵² La musica per educare l’ascolto: <https://www.cpm.it/progetti/12/cpm-musica-progetto-co2>



Quando ha smesso di girare il mondo, Mussida, pur continuando a comporre e a suonare, ha cominciato a lavorare sull'utilizzo della musica in chiave riabilitativa e ha creato un progetto che ha proposto nelle carceri italiane.

Il progetto si chiama CO2 ed è un progetto artistico-culturale unico, a suo modo rivoluzionario. Il suo scopo è creare una rete nazionale di audiotecche nelle carceri (ad oggi, 2024, sono 11) capaci di offrire una diversa chiave di ascolto della Musica strumentale, trasformandola in strumento di supporto e di sollievo per la struttura affettiva dei detenuti.

Il progetto è entrato in servizio nella sua fase sperimentale nel 2013, grazie alla collaborazione del Ministero della Giustizia, nelle carceri di: Monza, Opera, Rebibbia femminile (RM) e Secondigliano (NA) coinvolgendo circa 100 detenuti sperimentatori. È stato seguito nel suo svolgimento oltre che da un comitato scientifico, anche dal dipartimento di scienze sociali dell'Università di Pavia. Il cuore del progetto sono particolari audiotecche divise per stati d'animo e che contengono brani di sola musica strumentale catalogati e offerti da artisti, musicisti, o appassionati. I 27 stati d'animo sono riassunti in 9 grandi famiglie emotive di riferimento. Attraverso questo metodo di ascolto, i detenuti imparano a considerare e a nominare l'insieme di queste famiglie orientandosi tra di loro in base al proprio soggettivo temperamento.

Ho avuto modo di parlare personalmente con lo stesso Mussida di questo progetto che ho trovato particolarmente interessante. Nel presentarlo lo descrive così: "L'energia fisico-emotiva che vive nella Musica del mondo (nella realtà esteriore e interiore) coinvolge il fenomeno della vibrazione. Nel suo manifestarsi nel suono, quando incontra la nostra struttura emotiva, genera "energia del sentire". Un fenomeno che possiamo chiamare "Fono-sintesi". L'invisibile emotivo individuale, a seconda delle sue qualità, a seconda delle caratteristiche di sensibilità e pregnanza



del filtro emotivo personale, libera in ciascuno specifiche emozioni e immaginazioni. Si dischiude così per noi la possibilità di osservare la nostra vita interiore. dolore, quello nostalgico del distacco. La “Musica” e la “Persona” sono una sola cosa, l’una abita l’altra e viceversa. Eppure, nonostante si amino, alla follia in fondo si conoscono davvero poco. Si usano da sempre, ma sono una coppia che vive insieme per abitudine ormai da millenni, ma che oggi mostra pesanti segnali di crisi. Sono tante le domande che bussano quando si è di fronte al mistero che trasforma la musica in emozioni. A queste domande, in una prima delle tre fasi della mia vita di musicista ricercatore, più che performer o compositore, ho evitato la ricerca di risposte razionali, ho preferito sperimentare direttamente, incontrando gente, persone con cui condividere suonando e cantando, l’esperienza della musica. In una prima fase, dal 1987 al 1997 è stata prevalentemente una esperienza del fare Musica insieme. Esperienze di ascolto e di pratica dell’intervallistica attraverso la creazione di una corale al COC nel carcere di San Vittore, il raggio dei tossico dipendenti, e la creazione di gruppi musicali, di saggi e progetti di formazione per operatori musicali nell’area del disagio giovanile. Il 1987 coincide anche con la composizione della Sinfonia Popolare per 1000 Chitarre. Dal 1998 al 2010 una fase di studi mirati sulla natura emotiva della persona, su caratteri e temperamenti. Dal 2012 al 2019 in concomitanza con il progetto CO2 e lo studio progressivo delle cinque componenti oggettive e della sesta soggettiva del codice musicale l’interesse che ha coinvolto l’ascoltatore non più solo per il suonare o l’esprimere. Si è elaborata la pratica del sentire, quello che viene definito “ascolto emotivo consapevole” (web).

A questo proposito Mussida (2019) scrive: “Anche se non si è musicisti, ascoltare in modo attento evidenzia che ogni brano musicale ha una sua struttura. Nelle sinfonie, a distinguerle sono i tempi. Ciascuno porta un nome associato a uno stato di fluidità e a stati emotivi (Adagio - Andante - Allegro). Nella forma canzone, a fare la differenza



è l'identità del genere e la sua forma. Le ballad sono forme musicali applicate a tanti generi, ma tutte portano a comunicare essenzialmente stati emotivi riflessivi. Le forme legate ai generi spaziano su tutte le aree emotive, da quelli con tendenza sognante, flemmatica, malinconica (Fado, Bossanova, certa musica etnica irlandese), a quelli tendenti alla volatilità e all'entusiasmo come i tanti sottogeneri che spaziano dal Flamenco al Rock e le danze come lo Ska, il Reggae, la Taranta, la Giga" (web⁵³).

Conclusione (ripetere, rielaborare... riaccordare)

Sappiamo che Freud aveva una certa resistenza verso la musica eppure, come in altre tematiche con cui non aveva particolare dimestichezza, ne era attratto, spinto dalla curiosità di capire. La letteratura ci rimanda la sua frequentazione con Max Graf, noto compositore e critico musicale austriaco, padre di Herbert (il piccolo Hans). Graf, in Nagel (2013), a proposito dei suoi studi musicali, basati sulle teorie freudiane, affermava: "La musica funziona per l'ascoltatore come la strada per accedere all'inconscio e come un modo per migliorare l'equilibrio psichico tra l'inconscio, il preconcio e il conscio" (15).

Parafrasando ancora una volta i termini che musica e psicoanalisi condividono, mi piace concludere pensando alla funzione della musica per ciascuno di noi e in particolare nell'adolescente che ho definito "dissonante" come alla nota funzione psichica del ripetere e rielaborare che permette di sciogliere i conflitti e i nodi psichici che rallentano o bloccano la crescita psicoaffettiva.

A questi due termini, ben noti alla psicoanalisi, aggiungerei quella di "ri-accordare", sempre pensando alla capacità di ritrovare l'assonanza, come per uno strumento che

⁵³ Progetto Co2: <https://www.co2musicaincarcere.it/>



ha perso l'accordatura e non è più in grado di riprodurre le emozioni che il musicista ha in mente mentre sta suonando se non in modo sgraziato e stridulo.

Bibliografia

Bollas C. (2018). *L'età dello smarrimento*. Milano, Raffaello Cortina.

Blos P. (1980). *L'adolescenza. Un'interpretazione psicoanalitica*. Milano, Franco Angeli.

De Mari M. (2015). Jazz e improvvisazione. Intervista con Maria Pia De Vito. In De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e musica*, Roma, Alpes.

Freud S. (1919). *Il perturbante*. O.S.F., 9.

Grado I. (2008). *La comunità per minori come modalità di contenimento per lo sviluppo relazionale, affettivo ed emotivo?*. Roma, Alpes.

McDonald M. (1970). Transitional tunes and musical development. *The psychoanalytic study of the child*, 25, 503-20.

Moroni A. (2022). *Il male in adolescenza*. Roma, Alpes.

Mussida F. (2019). *Il pianeta della musica*. Milano, Salani Editore.

Nagel J.J. (2013). *Melodies of the mind*. London, Routledge.

Nagel J.J. (2015). La paura da palcoscenico nei musicisti: una prospettiva psicodinamica. In De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e musica*, Roma, Alpes.

Winnicott D. (1956). La tendenza antisociale. In *Il bambino deprivato. Le origini della tendenza antisociale*, Milano, Raffaello Cortina, 1986.

Massimo De Mari, Padova
Centro Veneto di Psicoanalisi
massimodemari@gmail.com



Un percorso inaspettato per lo scambio intersichico: la musica nell'analisi di un giovane adulto⁵⁴

Rosa Spagnolo⁵⁵

Introduzione

Di solito consideriamo la creatività, ed in generale l'arte, un modo per esplorare e rivelare la mente umana. D. Winnicott colloca la creatività primaria (Winnicott 1953) alle origini della vita, nella relazione primitiva madre-bambino. Seguendo l'autore (Winnicott, 1953, 1970) il bambino crea l'oggetto "madre" collocandolo in un'area di transizione tra me e non-me, durante i primi mesi di vita, ed è in quest'area illusoria che emerge la creatività grazie a questa sua capacità onnipotente di creare e trovare l'oggetto senza alcuna richiesta di adattamento alla realtà. La creatività musicale, essendo una comunicazione pre-verbale già presente nella vita intrauterina attraverso i suoni e i ritmi del corpo della madre, può essere collocabile in un periodo pre-transizionale. Scrive Di Benedetto (1991): "Se pensiamo per un attimo a cosa consiste la musica, scopriremo che contiene elementi derivati dall'esperienza corporea. Le componenti fondamentali della musica sono il ritmo, l'armonia e la melodia. Il ritmo è ovviamente legato al battito cardiaco; l'armonia, che agisce come

⁵⁴ Spagnolo R.: Si ringrazia la Casa Editrice Astoria NY, e le curatrici del volume B.N.Seitler and K. Kleinman, per la gentile concessione alla riproduzione e upgrade del lavoro: Spagnolo R., An Unexpected Pathway for Interpsychic Exchange: Music in the Analysis of a Young Adult. In: B.N. Seitler and K. Kleinman (Eds), In honor of the Psychoanalytic Development Psychology of Sylvia Brody (pp. 341-357). Astoria NY: IPBooks, Astoria, NY, 2017

⁵⁵ Rosa Spagnolo (Roma), Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Adriatico di Psicoanalisi.



elemento di coesione, è fondamentale analoga all'esperienza di un tessuto connettivo, di una rete che sostiene; la melodia, che consiste in suoni ascendenti e discendenti che si dipanano lungo un percorso sinuoso, può essere considerata come il respiro della musica. La musica è anche un insieme di stimoli sonori che colpiscono i nostri organi ricettivi non solo acusticamente, ma anche a livello tattile, così da riprodurre il primordiale 'bagno di suoni' (Anzieu 1985), una delle prime esperienze che definiscono i limiti del corpo. In uno spazio fisico di questo tipo, le rappresentazioni, e tanto meno gli elementi pensabili, non possono ancora esistere" (Di Benedetto, 1991, 418).

Potremmo quindi dire che la creatività musicale precede la creazione dell'area transizionale, cioè il suo potenziale creativo, e soprattutto la sua potente comunicazione, non è legato a fenomeni collocabili nell'area transizionale e, nemmeno, per come suggerito dalle neuroscienze affettive, a processi cognitivi rappresentazionali successivi: "La musica deriva la sua carica affettiva direttamente da aspetti dinamici dei sistemi cerebrali che normalmente controllano le emozioni reali e che sono distinti dai processi cognitivi, anche se altamente interattivi con essi" (Panksepp & Bernatzky, 2002, 135).

Il corridoio interspichico

Durante il trattamento psicoanalitico trascorriamo molto tempo in un'area affettiva (fenomeno del transfert/controllotransfert) al di fuori della coscienza, senza alcuna possibilità di controllo di ciò che accade dall'interno. Essere in contatto, dall'interno, con il mondo del paziente, significa vivere "insieme" in un doppio registro psichico in cui nessuno perde la propria soggettività. Quando ciò accade, ad esempio con pazienti che adottano difese molto primitive, la musica può aiutare a ripristinare il contatto perso della propria soggettività. La disponibilità della musica ad abitare lo spazio fisico



senza appartenere a nessuno permette a tutti di utilizzarla in modo emotivo e soggettivo. Quello che propongo è di implementare il concetto di spazio transizionale già avanzato da Brody nel 1980 (lavoro in cui mostrava i limiti delle affermazioni di Winnicott sull'illusione e sul fenomeno transizionale) introducendo il concetto di regno interpsichico (Bolognini, 2004; 2022).

È in questo spazio/estensione psichica che Bolognini ha collocato i suoi studi sulla dimensione interpsichica che descrive come segue: "L'"interpsichico" è una dimensione psichica estesa, che riguarda il funzionamento congiunto e le influenze reciproche di due menti. I concetti di 'soggettività' e 'persona' possono essere inclusi nell'"interpsichico'. A volte possono sovrapporsi l'uno all'altro, e a volte tutti e tre insieme, ma non necessariamente coincidono" (Bolognini, 2004, 337).

Potremmo descrivere l'interpsichico non solo come un transito (corridoio attraverso il quale veicolare informazioni), ma anche come una zona di transizione tra dimensioni psichiche diverse (quelle segnate dalla soggettività). Un esempio, a latere, per meglio comprenderne la dimensione, potrebbe essere trovato nella dimensione collettiva dello spazio virtuale della rete, che sembra aver assunto le caratteristiche di un interpsichico planetario esteso tra milioni di persone, che non appartiene a nessuno, ma che è co-prodotto da tutti e influenza la psiche individuale trasformandola continuamente. Come meglio chiarisce Bolognini è un "funzionamento a 'banda larga' (l'interpsichico), in quanto permette la naturale, ininterrotta e non dissociata coesistenza di stati mentali in cui l'oggetto è riconosciuto nella sua separatezza accanto ad altri in cui il riconoscimento è meno chiaro" (Bolognini, 2004, 345).

Conoscere meglio le caratteristiche dell'interpsichico potrebbe fornirci ulteriori strumenti di esplorazione per poter attraversare più facilmente questo psichico esteso.



In particolare, acquisire familiarità con la visita all'area dell'interpsichico può essere essenziale con quei pazienti che non permettono all'analista di entrare nelle camere di lavoro della psiche (l'intrapsichico), richiedendo lunghe soste nell'anticamera del sé in attesa che "qualcosa accada".

L'interpsichico e la musica

Partendo da questi due temi di punta, l'interpsichico (Bolognini 2004, 2011, 2022) e la musica, che "come i sogni, serve come punto d'ingresso agli affetti e all'inconscio" (Nagel J.J., 2008, 508), esploreremo il potenziale di quest'ultima nel percorrere un corridoio interpsichico tra l'analista e il paziente.

Attraverso il materiale clinico presentato, rifletteremo sull'analisi di un giovane paziente, in cui la musica ci ha dato la possibilità di aprire un'inaspettata via di scambio tra due menti chiuse e incapaci di comunicare. Questa apertura, inaspettatamente introdotta dalla musica rock⁵⁶, ha permesso il transito di informazioni reciproche (emozioni, affetti, tracce di ricordi) in grado di rimettere in moto quei processi intrapsichici che talvolta sembravano bloccati da un'eccessiva ricorrenza (uso ricorsivo) delle stesse immagini.

Y., 20 anni, capelli e occhi neri, è alto e forte. Ha concluso la scuola superiore e ora vive isolato in casa non sapendo cosa scegliere. Trascorre la giornata chiedendosi cosa lo renderebbe felice e quale potrebbe essere la scelta migliore per il suo futuro. Fin

⁵⁶ "Va anche notato che certa musica rock, con i suoi testi e le sue pratiche esecutive spesso sovversive, contrarie all'establishment e alla controcultura, può svolgere un ruolo importante, soprattutto nell'adolescenza e nella prima età adulta (fasi di sviluppo transitorio che comportano la rinuncia a rappresentazioni dell'oggetto-sé precedentemente detenute), nel fornire un rispecchiamento e un'affermazione dell'esperienza di tipo kohutiano e nel servire a diminuire i sentimenti di isolamento o alienazione. In questo caso, la musica contiene e placa gli affetti opprimenti e può quindi svolgere una funzione consolatoria simile a quella della più convenzionale musica del lutto." A. Stein, (2004, p. 795).



dal nostro primo colloquio ripete di non essere convinto di alcuna scelta già fatta. Sua madre, con cui vive da quando i suoi genitori si sono separati, ha appena deciso di trasferirsi in un altro Paese.

Nella tentazione psicotica, il ritiro dell'Io dalla realtà esterna e l'indebolimento della realtà stessa giocano un ruolo importante nell'organizzazione di uno stadio iniziale della psicosi (Freud, 1924). In questi primi incontri percepisco distintamente come stia scendendo velocemente lungo questo stretto crinale che conduce direttamente al ritiro psicotico. Percepisco cioè il possibile verificarsi di una forma strutturale di psicosi per come descritto da Monniello: "Sono le psicosi senza episodio delirante o allucinatorio, almeno inizialmente. Sono spesso molto più presenti nella seconda parte, o alla fine dell'adolescenza, cioè tra i 16 e i 20 anni... In cima alla lista ci sono il problema del ritiro narcisistico, la negativizzazione autoerotica e la defusione istintuale. Le pulsioni aggressive non correlate a quelle erotiche attaccheranno, in questo caso, soprattutto il pensiero nel suo complesso" (Monniello, 2012, comunicazione privata).

Durante i primi mesi di terapia parla raramente dei suoi genitori. A voce bassa, senza alcun colore emotivo, racconta dei suoi pochi amici e del suo non desiderio di frequentare l'università. Oscillerà continuamente tra una chiusura interattiva estremamente passiva e timidi tentativi di contatto emotivo con il suo nucleo solitario e sofferente.

Non appena questo contatto si rende possibile, Y., dotato di una buona intelligenza cognitiva, individua la fonte di sofferenza e la cancella attraverso un crescendo di pensieri ossessivi, una sorta di "disfare ciò che è stato fatto e isolare" (Freud, 1926, 268), in cui dice ripetutamente: "Il problema è scomparso, non esiste più – risolto". Le mie parole, che apparentemente condivide, seguono lo stesso destino, venendo



cancellate attraverso questo crescendo di pensieri ossessivi focalizzati intorno a un'unica idea: "Questo non è un problema".

I mesi passano velocemente e ci avviciniamo alla pausa estiva. Siamo esattamente allo stesso punto di partenza. Poi, un giorno, nel bel mezzo della sessione, la suoneria del mio cellulare irrompe in seduta poiché l'avevo dimenticato acceso nella stanza accanto. Lui salta sulla sedia dicendo, con molta enfasi:

"Ma sono i Muse, Starlight⁵⁷. Ma tu non ascolti questa musica, vero?"

"Beh! Scusa, ma perché no?" rispondo immediatamente e spontaneamente.

E prosegue: "Beh, è solo che credevo che gli psicoanalisti fossero quelle cose antiche che ascoltano i Jethro Tull, o qualcosa di simile al flauto di Ian Anderson, o al massimo i Pink Floyd, piangendo su *"wish you were here"*, ma i Muse...non se ne parla! Ora mi dirai anche che andrai al concerto di luglio?"

Chiedo divertita "Tu che tipo di musica ascolti invece?"

"Rolling Stones".

Incredula, pensando di non aver capito bene, replico: "Intendi i Rolling Stones degli anni 60/70?"

"Già! Gli unici insormontabili!" Risponde con un ampio sorriso.

Mentre sorrido anche io, aggiungo: "Sembra che ci siamo scambiati le parti! Scusa, ma tu dovresti ascoltare Muse, Green Day, Linkin Park mentre io, dovrei correre dietro ai Jethro Tull, Bob Dylan, Lou Reed, e godermi la compagnia dei Rolling Stones, io che appartengo al secolo scorso!".

Ride divertito, sorpreso dalla suoneria e dalla mia reazione. Era la prima volta che lo vedevo ridere. E prosegue: "Vado da mamma per due mesi, ma poi torno a luglio per i Rolling Stones, se sei ancora qui, ci vediamo". E così sarà.

⁵⁷ Muse, "Starlight" (2006): https://www.youtube.com/watch?v=Pgum6OT_VH8



La comunicazione clandestina

La suoneria è stata il nostro "*cat-flap*"⁵⁸ e dopo questa breve interazione, il trattamento prende un ritmo diverso, a volte lento, a volte veloce e implacabile. Insieme riusciamo a salire il primo gradino verso la fiducia nel trattamento (non chiederà più perché viene analizzato) e poi verso la condivisione di sogni, emozioni e affetti. Tuttavia, arriveranno lunghe soste buie, senza alcuna progressione, in cui blocca attivamente ogni forma di comunicazione nel tentativo di contenere la sofferenza che lo circonda. La musica riesce ad aprire, a volte improvvisamente e inaspettatamente, un corridoio intersichico attraverso il quale lo scambio può fluire. Questo inizia clandestinamente da qualche parte (impossibile sapere in anticipo chi inizierà e quale sarà l'oggetto dello scambio) e ha il potere di riavviare sia la comunicazione intrapsichica che lo scambio intersoggettivo. Zuckerkandl (1973) sostiene, in diversi passaggi, che la musica dissolve i confini tra il sé e gli altri; tesi ripresa da Rose nel 2004, quando afferma che la musica può essere utilizzata come un importante indicatore della permeabilità dei confini psichici (Dimitrijevic, 2008). Quando questa dissolvenza dei confini si verifica durante la seduta, il terapeuta deve avere l'abilità analitica di contenere lo scambio di informazioni che fluiscono liberamente, e prepararsi al loro successivo recupero per renderle operative all'interno del processo analitico e per mobilitare nuove risorse terapeutiche.

Torniamo all'analisi del materiale clinico.

⁵⁸ "Vorrei soffermarmi brevemente su questo elemento della 'gattaiola'. A mio parere, è un buon simbolo per un dispositivo strutturale (fa parte della porta) e funzionale (è stato specificamente progettato affinché il gatto possa svolgere la sua funzione di catturare i topi dentro e fuori casa) che non è solo intrapsichico, ma anche intersichico. La gattaiola è ben distinta dalla porta, che permette il passaggio delle persone, e dalle fessure accidentali, che permettono il passaggio dei topi, ospiti clandestini e parassitari che danneggiano l'apparato comunitario/intersichico-relazionale." (Bolognini 2004, 343)



Y. ha scelto il corso universitario, ma è ancora riluttante a frequentare e si obbliga ad estenuanti rituali (come arrivare, lezioni da seguire, numero di pagine da studiare) che menziona e descrive nei dettagli. A volte scherzo sul suo stile ossessivo solo per alleggerire l'asfissia che posso provare durante la seduta. Cerco anche di aggirare la resistenza esplorando nuove risorse, per esempio, dicendo che la parte migliore dell'andare all'università potrebbe essere l'incontro con quel mondo di personaggi variegati che descrive, ma da cui si tiene lontano. Egli si difende da quest'invito, percepito come troppo seducente, e si presenta al prossimo incontro con le cuffie e la musica accesa: "Scusa, mi sono fatto prendere la mano dai Bauhaus"; me ne fa ascoltare pochi secondi mentre spegne, e commento: "Wow, non saprei dire se sono tristi o cimiteriali".

Mi dice che vorrebbe parlarne, ma si vergogna perché si sente male come il cantante. Lo guardo a lungo in silenzio, mentre nella mia mente si mescolano e scorrono le immagini colorate di un mondo universitario variopinto e il nero di questa musica triste. Nel frattempo mi rendo conto che sta avendo una micro-crisi di panico (suda, soffre la mancanza d'aria e chiede se la finestra è aperta o chiusa).

Lo guardo intensamente e gli dico: "Non siamo Peter Murphy incastrati tra la tristezza e la morte, soli nel buio... abbiamo anche altri strumenti che conosciamo e possiamo suonare".

Si calma e parla dei suoi attacchi di panico. In questa occasione, stando nel corridoio interpsichico dell'ascolto musicale, abbiamo potuto "pescare" esperienze vissute (e sintomi) di patologie mai espresse prima.

"La musica può funzionare come un grido o un lamento surrogato o ausiliario, un'esternalizzazione di uno stato interno intollerabilmente opprimente, incomprensibile o schiacciante. Può dare voce a sentimenti altrimenti inesprimibili, a vaste aree di affetti travolgenti per i quali il linguaggio parlato e scritto può essere



inadeguato, parlando in sostanza per il sé cancellato o messo a tacere dalla disperazione, o simboleggiando esperienze e affetti altrimenti troppo intensi o travolgenti per essere espressi direttamente." (Stein A., 2004, 807)

Il contatto ravvicinato con tali esperienze era ancora intollerabile all'epoca, tanto che durante le sedute successive egli elaborava la cancellazione degli affetti, *annullando ciò che era stato fatto (Ungeschehenmachen, Freud, 1926)*. Nelle parole del paziente: "Quello che è stato detto non è un problema, sono in grado di controllare tutto con il pensiero mentre parlarne è assolutamente inutile. È meglio che metta tutto sotto il tappeto".

Andremo avanti così finché un giorno verrà in seduta allarmato lamentandosi di non ricevere calore, che il nostro non è un rapporto umano.

"Non ci sono abbracci, carezze o qualsiasi tipo di contatto. Non è uno scambio alla pari, non c'è nulla di umano".

Sento che sta entrando in contatto con oggetti bizzarri (Bion, 1992), duri, pungenti che di solito tiene lontani. Tuttavia, ora irrompono nella nostra stanza, lo molestano (sembra sofferente) e aggiunge frettolosamente:

"È meglio che tenga tutto nascosto sotto il tappeto, altrimenti potrei sentirmi come quei pezzetti di polvere... che vengono gettati in giro per la stanza... più tardi sarà troppo faticoso per me rimettere tutto sotto il tappeto".

Con molta cautela, in diversi momenti, provo a mettere insieme tutte queste sensazioni e immagini (la polvere che vaga silenziosa) dicendo, a più riprese, che sembra volermi mostrare qualcosa di sé (la polvere che vaga) e/o del suo rapporto con mamma o papà (il rapporto umano con me), ma sembra anche che l'unica cosa che io posso fare per lui sia alzare il tappeto e aiutarlo a nascondere tutto. Infine parla apertamente di sua madre, giovane e bella e del padre sfuggente:



"La mamma è così mutevole che a volte ho paura che anche tu possa essere così. È capace di una grande vicinanza, ma poi è così ipercritica che non le sfugge nulla e non ti lascia fare. Non puoi dirle "no", altrimenti si impunta e non molla. Papà è fluido ed evanescente, incoerente, sempre pronto a dubitare di tutto, in costante conflitto con lei. Mi porto dentro queste due metà e a volte non so come tenerle insieme".

Mentre continua a parlarne, li immagino, quasi li vedo con lui, come un bambino che giace tra di loro sotto il tappeto, quasi senza vita, che non respira (la stessa asfissia che abbiamo sperimentato reciprocamente nelle nostre sedute) affinché non entrino in conflitto e per evitare di dover scegliere. Lo lascio parlare fino alla fine mentre ascolto in silenzio. Quando sta quasi per andare aggiungo:

"Ho avuto l'impressione che oggi ci fossero molte persone qui dentro, io, tu, mamma, papà, e anche tutte le tue cose fuori dal tappeto e le nostre qui con noi, quelle di cui parliamo sempre".

Sorride e mi chiede un minuto ancora per raccontarmi un paio di cose:

"Una buona e una cattiva. La prima: prima di venire a trovarti ... avevo ascoltato i Rolling Stones e mentre ballavo e cantavo con loro sono riuscito a sentire il mio corpo... la seconda, triste e luttuosa, è che a volte mi sento come un pezzo di carne in decomposizione a cui aggiungo un po' di spezie per non percepirne l'odore".

Mi viene subito in mente Di Benedetto: "La musica è un linguaggio unico, diverso da tutti gli altri linguaggi umani. A differenza degli altri linguaggi, che tendono a spostarsi dal corpo alla mente, la musica spinge la nostra conoscenza a spostarsi dalla mente al corpo, dal simbolico al sensoriale, verso una matrice musicale ad ampio potenziale e di natura emozionale" (Di Benedetto, 1991, 424).



I sogni, come la musica, punto di ingresso degli affetti

L'investimento prodotto dal corpo in movimento quando danza in un contatto emotivo con la musica, coinvolge vari livelli sensoriali costringendo la mente a percepire sia il dentro che il fuori, che si intrecciano confusamente. A mio avviso, il faticoso, duro e segreto lavoro di copertura (spezie, profumi, filtri, tappeti) gli aveva permesso di sopportare il contatto con le parti morte o inanimate. Quando queste parti, che avevano il loro fetore o la loro acutezza, irrompevano nell'ordine ossessivo che aveva faticosamente costruito, lo spaventavano. In questi momenti di irruzione, mi rendo conto che se non riuscissi a trattenere quegli elementi, che ora fluiscono attraverso il corridoio interpsichico, questi tornerebbero sotto il tappeto diventando indisponibili per ulteriori trasformazioni. Condividiamo questa mia preoccupazione e lui comincia a sognare.

I suoi sogni sono abitati sia dalle poche persone che incontra, sia dall'improvvisa irruzione di elementi bizzarri. Sono indecifrabili e li tratteniamo senza precipitarci a dar loro forma. C'è, per esempio, il sogno di una strana danza di colori in movimento che lo angoscia fin da bambino:

"È un sogno che va e viene, non so come descriverlo ma mi insegue da quando ero bambino. Manca di immagini e sembra essere composto sia da una parte calma che da una movimentata, la prima parte è gialla e io ci navigo dentro, la seconda è verde/nera. È una forma che mi colpisce; come se fossero pugni che mi colpiscono e mi sballottano su e giù, ma non sono forme definite o cose reali".

Si guarda intorno nella stanza alla ricerca dei confini tra giallo e verde. Poi parla della serie televisiva "*Walking Dead*". Lo vedo piuttosto angosciato.

Gli dico: "A volte anche ciò che sembra essere solo virtuale, informe o irreale, come i sogni e la musica, hanno il potere di evocare emozioni e sentimenti reali e profondi come tutte le cose che mi stai raccontando oggi".



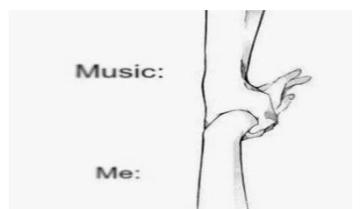
Si sofferma a descrivere questa sensazione di non riconoscimento. Credo che ci sia anche una mancanza di riconoscimento di parti del sé che non riesce ancora a contattare. Nella seduta successiva porta sul volto un'espressione di disgusto per tutta la durata della seduta, che alterna con un tic orale altrettanto bizzarro creando una strana coreografia corporea che corrisponde al suo discorso.

Ogni corridoio viene nuovamente bloccato e, a parte quelle strane smorfie che componeva ritmicamente e ripetutamente, nulla tradiva un discorso inconscio tra parti del sé. Sappiamo che la ripetizione può essere talvolta organizzata su binari relazionali non simbolizzati. Ci si aspetta che ogni analista li riconosca, poiché si presentano all'interno della seduta analitica sotto forma di elementi corporei, come gesti, movimenti, posture, prosodia. Così, rimango invischiata in quelle immagini bizzarre fino al suo ritorno dalle vacanze.

Y. parte in anticipo per le vacanze estive e mi rassicura che tornerà perché deve andare ad un concerto. È la metà di luglio quando mi manda un messaggio: vogliono ricoverarlo. Gli viene detto che è in uno stato delirante e che gli verranno somministrati dei farmaci. Continua a scrivermi molti messaggi per alcune ore perché è profondamente angosciato poiché sua madre vorrebbe trattenerlo con sé. Non sa cosa fare. Essendo così lontana da lui, non so cosa avviene e cosa dire e, dopo averlo rassicurato, gli scrivo: "Perché non ti fermi a pensare un po' alla tua musica".



Gli mando questa immagine



e lui mi rimanda questa .



Quando le sue vacanze finiranno, rientrerà dicendo: "Come hai fatto a sapere che stavo pensando ai Rolling Stones, ho dovuto continuare a vivere per poterli riascoltare".

L'impalcatura sonora del sé

Con il rientro dalle vacanze parleremo più francamente della sua ipocondria e dei suoi pensieri suicidi. Anche il discorso apparentemente strano e bizzarro sulle onde della musica, sulla loro costituzione, di cui a volte parlava a lungo, riusciamo a racchiuderlo in una battuta: "Presta le parole alle onde affinché anch'esse diventino intelligibili". Cercando così di trasformare il traumatico allucinatorio in forme simboliche che possano liberarsi dalla coazione a ripetere l'esperienza traumatica della relazione primaria. Sento che il debole canale intersichico originario è ora diventato un corridoio costruito su una struttura più forte attraverso cui viaggiare.

Pochi mesi dopo il suo episodio di derealizzazione e depersonalizzazione, su cui siamo ripetutamente tornati, lo vedo perso nelle sue ossessioni. Dico qualcosa su questo lavoro di disconnessione e isolamento degli affetti dal legame e sul suo funzionamento difensivo che richiede tanta energia per essere mantenuto. Si confonde, si perde. Più tardi riemerge parlando di un sistema sonoro elettronico in cui utilizzando gli stessi elementi di base i musicisti possono produrre molte performance diverse (mi fa diversi esempi musicali): "È una vera e propria impalcatura sonora che riescono a costruire combinando pochi elementi", aggiunge continuando a parlare della struttura della musica.

Mi scopro a pensare a come sia fatto lo spazio psichico, a che tipo di impalcatura lo sostenga e se la cosiddetta impalcatura possa essere simile a quella "costruzione Geomag" la cui struttura può essere modificata mettendo o togliendo sfere e aste metalliche. Penso che anche il nostro spazio psichico si componga come un



"Geomag", aggiungendo o sottraendo pezzi per costruire l'impalcatura che sosterrà momentaneamente il nostro lavoro. Alla fine della sessione, dice:

"Oggi abbiamo avuto una seduta strana, di cosa abbiamo parlato? Eppure, non so perché, ma mi è sembrato molto bello".

Gli rispondo (ma forse sto rispondendo a me stessa):

"Abbiamo trovato questa espressione: 'impalcatura sonora' e siamo entrati in uno spazio intersichico dove ognuno di noi ha contribuito con un pezzo di qualcosa a costruire un'impalcatura. La musica ci ha aiutato a sentire che le cose possono essere condivise senza perdere la nostra soggettività".

Quando se ne va, chiaramente soddisfatto, sono del tutto consapevole di essergli grata per questo dono: l'impalcatura di suoni che ci permetterà sicuramente di costruire nuove melodie e che mi aiuta a contenere tutti quegli elementi bizzarri che aspettano una nuova trasformazione.

Conclusione

Ci sono molti lavori riguardanti la musica e la psicoanalisi, come quelli di Di Benedetto (1991, 2001), Rose (1991, 1993, 2004), Stein (2004), Nagel (2008), Grassi (2014, 2021), Grier (2021), per citarne solo alcuni, che mostrano l'interazione reciproca a diversi livelli: dagli elementi costitutivi pre-simbolici della musica all'ascolto musicale. Purtroppo sarebbe troppo lungo addentrarsi nei singoli modelli teorici relativi alla creazione artistica, ma vorrei sottolineare che la premessa del nostro lavoro, che è ovviamente ciò che ci accomuna, è l'ascolto analitico. Ho cercato di avvicinarlo all'ascolto della musica, perché l'oggetto mancante può sempre essere allucinato, fantasticato o immaginato, ma difficilmente può essere sentito o ascoltato. In effetti per il paziente non era possibile, all'inizio, portare in seduta alcuna traccia sonora, musica o ritmo, perché mancavano nella relazione primaria costruita sul non



investimento. Alcune tracce venivano riversate nell'interazione con l'analista come elementi percettivi (elementi bizzarri) che generavano un caos interno. L'analista doveva leggere, dedurre il senso, legare queste tracce per aiutarlo ad emergere dal caos cacofonico del suo mondo interno. E attraverso le diverse presentazioni sonore, è stato possibile parlare delle identificazioni affettive disarmoniche fornite dai suoi genitori. Da questo momento in poi la condivisione degli stati affettivi avverrà attraverso l'espressione linguistica del suo stile narrativo e il processo analitico si alimenterà anche delle parole (parole prestate alle onde, seguendo una battuta che ci accomunava).

Possiamo dire che, una volta aperto il transito intersichico, attraverso l'ascolto della musica, è stato possibile lavorare sul registro intrapsichico rimescolando le tracce presenti e le nuove trascrizioni.

Vorrei concludere tornando ai due temi iniziali fondamentali, la musica e l'intersichico. Sono convinta che il loro intreccio abbia favorito quel nostro particolare tipo di ascolto. Oltre ad altri vertici osservativi, che avrebbero potuto essere utilizzati per descrivere ciò che accadeva all'interno della stanza dell'analista, come le riflessioni di Bion sugli elementi bizzarri (1992), traccerei alcuni punti di contatto tra musica e psicoanalisi che potrebbero invece essere di qualche contributo a ulteriori indagini.

Innanzitutto la melodia. A. D. Patel, nel suo libro "*Music, Language and The Brain*" (2008) definisce la melodia attraverso due prospettive strategiche: da un lato può essere vista come sequenze sonore che contengono molte informazioni affettive, sintattiche, pragmatiche ed empatiche e, dall'altro, può qualificarsi come melodia in virtù dei ricchi schemi mentali che genera nell'ascoltatore.

Qui si può porre il riferimento clinico alla breve sequenza musicale ascoltata dalla suoneria del mio cellulare. La sua struttura melodica, più complessa delle nostre



stesse voci, può aver favorito l'apertura del corridoio interpsichico che ha permesso l'avvio di un tipo di comunicazione meno legata alla ripetizione dei soliti elementi biografici (narrazione storica degli stessi eventi).

In secondo luogo, non dimentichiamo il ritmo. L. Grassi (2014) descrive il ritmo all'origine della vita, dove alcuni ritmi di base combinano l'elemento visivo, l'elemento sonoro e altri canali percettivi. Il ritmo è nell'alternanza tra notte e giorno, sonno e veglia, presenza e assenza. In altre parole, il ritmo accompagna lo sviluppo umano per tutta la vita (Grassi, 2021). Per questo il trattamento psicoanalitico è stato molto importante per superare il ritmo ossessivo delle parole battute, sempre allo stesso modo, sul caos oniroide, muto e senza forma.

Infine, ritorno all'interpsichico avanzando un'altra potenzialità da esplorare: "La capacità di frequentare l'interpsichico con un accettabile grado di consapevolezza e di competenza tecnica, di ridurre l'aleatorietà degli sviluppi analitici e di aprire nuove vie d'accesso all'intrapsichico, richiede quindi una costante autoanalisi, un senso di rispetto e di continuità con il lavoro di chi ci ha preceduto in un secolo di ricerca psicoanalitica, e una 'fiduciosa rassegnazione' nella straordinaria paradossalità del nostro lavoro" (Bolognini, 2004, 353).

Bibliografia

Bion, W.R. (1992). *Cogitations*. London, Karnac Books.

Bolognini, S. (2004). Intrapsychic-Interpsychic. *Int. J. Psycho-Anal.*, 85, 337-358.

Bolognini, S. (2011). Secret Passages towards the Unconscious: Styles and Techniques of Exploration. *Ital. Psychoanal. Annual*, 5, 75-87.

Bolognini, S. (2022). Il concetto di interpsichico. In Marchiori E., Masina L., Vandi G., *Elogio della gattaiola*, Roma, Alpes.



- Brody S.** (1980). Transitional Objects: Idealization of a Phenomenon. *Psychoanalytic Quarterly*, 49, 561-605.
- Di Benedetto A.** (1991). Listening to the Pre-Verbal: The Beginning of the Affects. *Rivista di Psicoanalisi*, 37, 400-426.
- Di Benedetto A.** (2005). *Before Words. Psychoanalytical Listening to the Unsaid through the Medium of Art*. London, Free Association Books.
- Dimitrijevic A.** (2008). *Between Couch and Piano: Psychoanalysis, Music, Art and Neuroscience*, by Gilbert J. Rose, Brunner-Routledge, New York, 2004; *J. Am. Acad. Psychoanal. Dyn. Psychiatr.*, 36: 763-766.
- Freud S.** (1924). *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*. O.S.F., 10.
- Freud S.** (1925). *Inibizione, sintomo e angoscia*. O.S.F., 10.
- Grassi L.** (2014). The dimension of sound and rhythm in psychic structuring and analytic work. *The Italian Psychoanal. Annual*, 8, 63-82.
- Grassi L.** (2021). *L'inconscio sonoro*. Milano, Franco Angeli.
- Grier F.** (2021). The music of the drives, and the music of perversion: reflections on a dream of jealous theft. *Int. J. Psycho-Anal*, 102(3), 448-463.
- Monniello G.** (2012). *Un giorno questa adolescenza ti sarà utile. Soggettualizzazione e principio di realtà*. 10° Convegno Nazionale dei gruppi Italiani di Psicoterapia AGIPPSA; Adolescenza e psicoanalisi oggi, Roma, 13-14 ottobre 2012.
- Nagel J.J.** (2008). Psychoanalytic Perspectives on Music: An Intersection on the Oral and Aural Road. *Psychoanalytic Q.*, 2008, 77, 507-5.
- Panksepp J., Bernatzky G.** (2002). Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation. *Behavioral Processes*, 60, 133-155.
- Patel A. D.** (2008). *Music, Language and the Brain*. London, Oxford University Press.



- Rose G. J.** (1991). Abstract art and emotion: Expressive form and a sense of wholeness. *Journal of the American Psychoanalytic Association.*, 39, 131-156.
- Rose G.J.** (1993). On form and feeling in music. In S. Feder e R. Karmel (Eds.), *Psychoanalytic explorations in music? Second series.*, Madison CT, Intl Universities Pr Inc.
- Rose G. J.** (2004). *Between Couch and Piano: Psychoanalysis, Music, Art and Neuroscience.* New York, Brunner-Routledge.
- Stein A.** (2004). Music, Mourning, and Consolation. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52, 783-811.
- Winnicott D.W.** (1953). Transitional objects and transitional phenomena. *Int. J. Psycho-Anal.*, 34, 89-97.
- Winnicott D.W.** (1974). *Gioco e Realtà.* Roma, Armando Editore.
- Zuckermandl V.** (1973). *Sound and Symbol*, vol. 2: *Man the Musician.* Princeton, Princeton University Press, 1973.

Rosa Spagnolo, Roma
Centro Adriatico di Psicoanalisi
r.spagnolo@libero.it



In principio era... la musica

Cristiano Lombardo⁵⁹

♪ [Knockin' On Heaven's Door](#)⁶⁰

L'adolescente alle porte dell'adulità

Forse le avventure della vita e della musica sono coeve. Guardando allo sviluppo filogenetico dell'uomo è quasi impossibile non figurarsi primitive forme di espressione e comunicazione accomunate da suono e ritmo. Questo in fondo è anche ciò che accade lungo l'arco dello sviluppo ontogenetico di ogni individuo, studi accreditati (Anzieu D. 1979, Brown S. 2000, Imberty M. 2002a, Mithen S. 2005) mostrano come già durante la vita intrauterina il feto impari ad ascoltare e a riconoscere il ritmo del cuore della madre e poi come dopo la nascita egli reagisca alla prosodia e all'intonazione della voce umana, ossia tutte quelle componenti del discorso che potremmo definire a buon titolo musicali.

Successivamente però con lo sviluppo del linguaggio e la "supremazia" del verbale è come se il registro musicale passasse in secondo piano sotto l'egida della parola fino a tutta la fase di latenza, al termine della quale come sappiamo vi è un prepotente ritorno del pulsionale. Al tramonto del "regno" della rimozione durante il periodo di latenza, è come se cominciasse a spirare un vento nuovo, libertino e rivoluzionario, destinato – come ogni rivoluzione che si rispetti – a sovvertire il senso del "familiare"

⁵⁹ Cristiano Lombardo (Padova, Conegliano) Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.

⁶⁰ Bob Dylan, "Knockin' On Heaven's Door" (1973):
<https://www.youtube.com/watch?v=rm9coqIk8fY>



e delle regole sociali, attuando un imponente processo decostruttivo e di de-idealizzazione. Di questo e molto altro consta il tortuoso cammino dell'adolescente verso la soggettivazione, un cammino fatto di conquiste ma anche di dolorose perdite, come ad esempio quella riferibile al proprio sé corporeo improvvisamente deformato e dilaniato da quella che Irene Ruggiero (2009) ha definito "montata pulsionale". Adolescenza dunque come luogo di incontro/scontro con il nuovo, ma contemporaneamente, proprio grazie al prepotente ritorno del pulsionale e della sessualità, anche come luogo elettivo dell'après-coup: «Ogni adolescente ha tracce mnestiche che possono venire comprese solo con la comparsa delle proprie emozioni sessuali [...] Troviamo sempre che viene rimosso un ricordo il quale è diventato un trauma solamente più tardi» (Freud, 1895, 256). La mia impressione è che il linguaggio musicale, grazie alla sua grammatica non proposizionale si presti ad essere investito in modi molto differenti a seconda delle fasi della vita che accompagna, funzionando come una sorta di *fil rouge* lungo un arco di tempo che va, per così dire, dal primo al secondo tempo del trauma e ritorno, dall'infanzia, all'adolescenza e poi di nuovo indietro all'infanzia.

🎵 [My Name Is](#)⁶¹

Una questione di identità

Giada, giovane universitaria aveva conosciuto un improvviso quanto inaspettato arresto nell'avanzare senza apparenti problemi tra gli esami del suo corso di laurea. Man mano che il nostro lavoro procedeva mi facevo l'idea che forse questo "improvviso" stop venisse da lontano e fosse anche l'espressione, il sintomo, di un disagio sottostante di non immediata lettura. Nell'insieme Giada aveva un look che

⁶¹ Eminem, "My Name Is" (1999): <https://www.youtube.com/watch?v=sNPnbl1arSE>



definirei ordinato, sobrio, senza alcune di quelle caratteristiche accentuazioni o esagerazioni adolescenziali, eccezion fatta per un trucco un po' pesante e qualche orecchino in più, sembrava proprio tutto "in ordine" e forse era proprio questo di lei a non convincermi fino in fondo.

A sentirla parlare sembrava che non ci fossero grossi problemi nella sua vita, se non che – al momento – dell'università le importava poco. Raccontava di storie con ragazzi che mi sembravano un po' evanescenti e confuse, ma come per il suo aspetto esteriore anche qui alla fine sembrava tutto abbastanza "in ordine". Un giorno la intravidi mentre arrivava in studio per la seduta camminando distratta e un po' insaccata nel suo *outfit*, alle orecchie un paio di vistose cuffie che sembravano isolarla dal mondo.

Col tempo durante il lavoro emergerà una grande passione per l'hip-hop nata diversi anni prima: finalmente una vergenza, qualcosa che spiccava in quel panorama altrimenti un po' troppo regolare. Il ritmo quasi ossessivo, tambureggiante e percussivo della musica che ascoltava faceva abbastanza a pugno con l'idea che mi ero fatto e che forse Giada voleva dare di sé, dove tutto appariva fluido, ben adattabile a conformarsi al contenitore nel quale si trova di volta in volta. Quello della musica invece era un universo a parte rispetto a tutto il resto ed era l'unico dove potevano prendere forma le sue pulsioni, in particolare l'aggressività e una rabbia sorda per la precoce separazione dei genitori, che l'avevano privata troppo presto del suo mondo. I pezzi hip-hop che ascoltava e di cui poi prese a parlarmi di tanto in tanto durante le sedute compendavano testi feroci e un ritmo quasi tribale che a prima vista poteva suonare un po' come la sventagliata di un mitra propenso a fare piazza pulita di tutto e di tutti, ma al di là delle evidenti intenzioni rabbiose e distruttive mi dicevo anche



che quello era pur sempre un ritmo⁶² (e che ritmo!). Forse rappresentava in modo sincopato quel respiro più regolare di derivazione familiare che le era mancato, forse era al contempo, come spesso accade con i sintomi, male e cura insieme, domanda e anche risposta.

«Per una specie particolare di situazioni assai importanti che si verificano in un'epoca assai remota dell'infanzia – che allora vengono vissute senza essere capite, mentre vengono comprese e interpretate a posteriori – non è in genere possibile suscitare il ricordo» (Freud, 1914, 355). Così scrive Freud in *Ricordare, ripetere e rielaborare*, lavoro breve ma denso di intuizioni in parte sviluppate dallo stesso Freud e destinato poi a stimolare riflessioni teoriche in tutte le generazioni di psicoanalisti a seguire. Giada sembrava essere giunta fino al presente quasi “galleggiando” su tutto ciò che le era successo e di questo non pareva esservi traccia, musica a parte. La musica era la scia, che come Pollicino lei aveva lasciato e che si era lasciata, indicava la strada, era forse l'unico ponte percorribile verso un passato apparentemente dimenticato. Con l'arrivo di una (tardiva) adolescenza e di storie più o meno “amorose” aveva avuto luogo ciò che Freud aveva chiamato *Nachträglichkeit* e a cui molti psicoanalisti si sono riferiti con il termine di *après-coup*, non già il diretto affiorare di ricordi traumatici relativi alla separazione piuttosto cruenta dei suoi genitori, ricordi per il momento ancora assenti in seduta, ma la possibilità di rappresentare anche in analisi attraverso il vettore musicale le emozioni e gli stati d'animo ad essa legata. La musica *rap* era il sentiero di briciole di sentimenti che Giada aveva lasciato dietro di sé lungo il cammino, ora questo sentiero poteva illuminarsi a mano a mano che lei entrava in contatto diretto con tutte quelle situazioni e quegli affetti che era così meticolosamente riuscita a rimuovere. Il testo delle liriche dei brani *rap* che ascoltava

⁶² Il ritmo è la dimensione fondante di molti canti di dolore e protesta come gli Spirituals e il Blues.



e che fino ad ora era rimasto, mi si passi il gioco di parole, latente poteva infine apparire per ciò che era: unitamente alla musica con cui costituiva un tutt'uno, aveva il ritmo incalzante di una raffica di parole pesanti come pietre, era l'urlo furente della protesta mai espressa dalla paziente contro i suoi genitori e contro la (loro/sua/di tutti) sessualità, ai suoi occhi causa di incomprensioni e infine tradimenti.

🎵 [Candy's Room](#)⁶³

Specchi sonori: imitare per essere

Quello della musica è un vero e proprio richiamo per molti adolescenti, non solo per i motivi sopra descritti ma anche perché ogni preadolescente e ogni adolescente sono un po' come "personaggi in cerca d'autore", bisognosi di modelli forti con i quali potersi identificare nel tentativo di esorcizzare le angosce e le insicurezze insite nel processo di crescita.

Forse non tutti lo sanno, ma assai prima che nascessero fenomeni musicali planetari come i Beatles o Michael Jackson, anche Mozart e Paganini erano vere e proprie superstar che godevano di fama e di attenzioni non dissimili. «Nella stanza di Candy ci sono i poster dei suoi eroi alle pareti», perché ogni adolescente che si rispetti non può che contornarsi di immagini dei suoi idoli, che però a ben guardare sono anche specchi. Nelle immagini del proprio cantante preferito, chitarrista o batterista l'adolescente si proietta e insieme si rivede, si rispecchia, nel tentativo di identificarsi, poco importa se spesso questo porta a risultati grotteschi, fa niente! Il gioco vale la candela, impossibile resistere al potere ipnotico di musica e immagine insieme. Una rockstar non è quasi mai semplicemente un musicista con un messaggio da veicolare,

⁶³ Bruce Springsteen, "Candy's Room" (1978): <https://www.youtube.com/watch?v=CyPfb0vOVfo>



ma è anche e soprattutto un'icona, cioè un'immagine a cui assomigliare (dal verbo gr. Εικέναι: "essere come", "assomigliare").

Eugenio Gaddini, psicoanalista italiano apprezzato anche all'estero, ha dedicato buona parte della propria ricerca alle modalità in cui si struttura l'attività psichica nei primissimi mesi di vita a partire dall'incontro con l'altro e con la realtà esterna, tra i suoi contributi fondamentali troviamo quelli che riguardano lo studio dei processi imitativi: «Si può definire l'imitazione come quel meccanismo dell'attività psicosensoriale mediante il quale il sé realizza una identità magica con l'oggetto» (Gaddini, 2002, 330). Qui Gaddini si sta riferendo alle primissime fasi dello sviluppo infantile in cui vi è un "imitare per essere" che si instaura non in presenza, ma in assenza dell'oggetto, al fine di colmarla. Per l'autore le immagini allucinatorie o proto-rappresentazioni che si vanno via via formando nella neonata psiche dell'*infans* e che secondo Freud andranno a costituire i primi mattoni di pensiero, non sarebbero altro che imitazioni, riproduzioni mentali della realtà. Gaddini rivendica in questo modo la centralità e il primato cronologico dell'imitazione sull'introiezione all'interno del più complesso processo di identificazione, tappa fondamentale nella formazione del sé infantile.

Secondo Edith Jacobson (1954) citata da Gaddini «durante il primo anno di vita, alle fantasie di fusione seguirebbero imitazioni "affetto-motorie reciproche" tra madre e bambino e queste sarebbero seguite da imitazioni delle espressioni emozionali genitoriali "indotte" dal bambino» (2002, 165). Ma c'è di più, nel suo "*The Self and the Object World*", poche righe sopra quanto riportato da Gaddini, l'autrice scriveva: «Le osservazioni sui neonati lasciano pochi dubbi sul fatto che il bambino comincia molto presto a percepire, a rispondere e ad imitare i gesti, l'inflessione della voce e le altre manifestazioni affettive visibili e udibili della madre» (Jacobson, 1954, 100).



Trovo questo passaggio illuminante e centrale perché, oltre a parlare delle imitazioni affetto-motorie mutuamente intercorrenti nella coppia madre-bambino, introduce una dimensione a mio avviso fondamentale: quella sonora. Le primitive inflessioni della voce materna, che il neonato ha già imparato a riconoscere in utero, non hanno praticamente nulla a che fare con la lingua parlata – caratterizzata primariamente dalla semantica delle parole – ma sono invece vicine al registro musicale al quale afferiscono per melodia, ritmo e prosodia, andando a formare quell’arcaico *grammelot* a cui gli studiosi si riferiscono con il termine “*motherese*”: un insieme molto eterogeneo di versi ed espressioni onomatopeiche destinate a diventare il dialetto esclusivo della coppia madre-bambino.

Parte del processo imitativo a cui si riferiva Gaddini passerebbe dunque anche dal suono e dalla musica(lità), che anche in età adulta resteranno depositari della dimensione affettiva nella comunicazione verbale. Un altro aspetto a mio avviso interessante, confermato da Gaddini e Jacobson ma generalmente accettato dalla stragrande maggioranza degli psicoanalisti, è che meccanismi psicosensoriali come quello imitativo, benché poi gradualmente sostituiti nel corso dello sviluppo da un funzionamento più evoluto ed integrato, in realtà non abbandonerebbero mai completamente lo psichismo adulto.

🎵 [Heroes](#)⁶⁴

Anche solo per un giorno

In quell’enorme e labirintica area di transizione che è l’adolescenza, dentro la quale ogni giovane rischia di perdersi, tutte le precedenti acquisizioni vengono travolte dalla tumultuosa corrente del torrente pulsionale che rimette sistematicamente tutto in

⁶⁴ David Bowie, “*Heroes*” (1977): <https://www.youtube.com/watch?v=IXgkuM2NhYI>



discussione. Per area di transizione, in accordo con M. La Scala (2012), intendo qui uno spazio non ancora pienamente *transizionale* nel senso winnicottiano del termine, ma più che altro «uno spazio di separazione sé/altro da sé, percorribile come luogo di contatto e distacco» (2012, 21).

Io me lo figuro un po' così l'adolescente tipo: che ostenta sicumera a cavalcioni del suo malfermo gommone giallo mentre fa rafting strattonato di qua e di là da correnti di ogni tipo: sessuali, corporee, relazionali, sociali e chi più ne ha più ne metta. Niente di strano dunque se proprio nel bel mezzo di questa tempesta perfetta, una volta avvistato un appiglio sulla "riva", il nostro adolescente lo punterà per cercare di raggiungerlo ad ogni costo, sospinto da un lato dalla musica(lità) di qualcosa che non deve suonargli molto diversamente da una sorta di canto delle sirene, e dall'altro da un insopprimibile bisogno di emulare ciò che ai suoi occhi pare, per le più svariate ragioni, epico ed eroico.

Apro solo una breve parentesi sull'incerto etimo di "eroe" (ἥρωας): in greco esso indicava con precisione la figura del semidio, una sorta di mezzosangue nato dall'incrocio tra una divinità ed un essere umano. Il problema – per così dire – però nasce dal fatto che linguisticamente parlando, tra le possibili radici da cui originerebbe il termine, nessuna sembra prevalere con certezza. Ad esempio Platone nel *Cratilo* faceva dire a Socrate, seppure in tono ironico, che l'assonanza tra *eroe* (ἥρωας) ed *eros* (ἔρως) nasceva dal fatto che gli eroi non possono che suscitare il desiderio. Per i filologi invece la radice *er* (ἥρ) sarebbe ricollegabile a quella del sanscrito *īr* presente in *vīra*, eroe, da cui deriverebbe poi il latino *vir*, ovvero uomo nell'accezione di adulto (a differenza del più generico *homo*), persona matura, illustre, eroe, da cui provengono il sostantivo *virilità* e l'aggettivo *virile* in italiano.

Sappiamo quanto furono importanti per Freud i miti che venivano tramandati nella Grecia antica, quel multiforme caleidoscopio di storie e situazioni nel quale il padre



della psicoanalisi trovò motivo di ispirazione per poter raccontare i tumulti degli affetti e la forza dell'inconscio. Questi ultimi scorporati (rimossi?) dalla dimensione umana, proiettati e infine incarnati nel pantheon delle divinità dell'Olimpo potevano finalmente trovarvi rappresentazione senza incorrere in censure (come accade anche nelle fiabe), perché ciò che veniva narrato non era altro che il capriccio ed il volere degli dei, dei loro incontri e dei loro scontri con il mondo degli umani e non viceversa. Per questo trovo interessante la figura dell'eroe ellenistico: una chimera, per metà uomo e per metà divinità. In fondo non è così che si sente ogni adolescente mentre guarda i suoi eroi, cercando di "imparare a camminare come loro"⁶⁵?

♪ [Follow That Dream](#)⁶⁶

Il Sogno Americano come speranza nel futuro

Ora pensiamo alla portata che devono avere avuto negli anni '60 fenomeni come quello dei Beatles o dei Rolling Stones per la stragrande maggioranza degli adolescenti di quegli anni, da un punto vista dell'impatto musicale e contemporaneamente della loro iconicità. La loro musica, insieme al loro look rappresentava qualcosa di mai sentito e mai visto, una placca tettonica culturalmente, socialmente e politicamente differente rispetto a quella della tradizione, un nuovo mondo!

Dall'attrito insostenibile tra queste due faglie si sprigionerà un'energia esplosiva destinata ad alimentare tutto il '68, un terremoto che avrebbe davvero potuto demolire tutto ciò che c'era stato prima. Un ambizioso punto di rottura e di svolta insieme: *"io voglio essere come loro!"* sembra aver pensato ogni adolescente: imitare

⁶⁵ "Remember all the movies, Terry, we'd go see | Trying to learn how to walk like the heroes we thought we had to be".

Bruce Springsteen & The E Street Band, "Backstreets" (1975):

https://www.youtube.com/watch?v=O_hZZQPukBc

⁶⁶ Elvis Presley, "Follow That Dream" (1962): <https://www.youtube.com/watch?v=-1V2WFOZWLM>



per essere dicevamo. Qualcuno potrebbe, anche a ragione, obiettare che l'arte in generale ha sempre avuto una funzione rivoluzionaria, agendo come una macchina del tempo in grado di importare nel presente, elementi che sembrano provenire dal futuro e che dunque ben si adattano alle esigenze dell'adolescente di rompere con il passato (nel quale era bambino) per poter diventare "grande".

A proposito di viaggio nel tempo era il 9 settembre del 1956 quando un giovanotto dai capelli corvini impomatati entrò per la prima volta nei salotti buoni degli americani e in ogni locale pubblico dotato di un apparecchio televisivo, più o meno 54 milioni di persone. La trasmissione era l'arcinoto "*Ed Sullivan Show*" e il ragazzo in questione si chiamava Elvis Presley. Vestito in modo tutt'altro che estroso (giacca, pantalone largo e panciotto cangiante) in realtà a tutti parve un alieno che veniva dal futuro per come suonava, cantava e... per come si muoveva. I cameramen diventarono pazzi per cercare di rispettare le direttive ricevute e inquadrare il cantante con degli stretti primi piani, ma era praticamente impossibile. Elvis si muoveva e si dimenava come un ossesso (per i tempi) roteando il bacino con mosse che a molti parevano chiaramente allusive e che gli valsero il soprannome di "*the pelvis*".

Per quell'epoca rappresentava il nuovo per antonomasia e inutile dire che in breve molti, se non tutti i giovani di quell'epoca presero a vestirsi, a pettinarsi e a muoversi come lui. Ma Elvis fu un modello anche per tutti quelli che cercarono di fare musica come lui e dopo di lui, la schiera, già di per sé bella lunga, comprende John Lennon, Bob Dylan e molti altri, ma è destinata ad allungarsi ulteriormente se si conta che godeva della stima di molti musicisti di colore viste le sue solide basi di gospel e blues⁶⁷. Bruce Springsteen, che da bambino vide la sua apparizione all'*Ed Sullivan*

⁶⁷ Ci sono molti documenti anche filmici sui primi anni di carriera di Elvis, ma consiglio a chiunque voglia farsi un'idea in merito di ascoltare le registrazioni di [The Million Dollar Quartet](#). Il 4 dicembre del 1956 si trovarono per caso intorno a un pianoforte negli studi della Sun Records a Memphis Elvis



Show restandone folgorato, ebbe poi a dire che la musica di Elvis aveva liberato il corpo di quella generazione di americani, almeno tanto quanto quella di Dylan ne aveva liberato la mente. Quanto appena detto ci porta verso l'ultimo argomento sul quale vorrei soffermarmi e forse quello maggiormente legato all'attualità.

🎵 [Space Oddity](#)⁶⁸

Dematerializzazione del corpo e musica liquida

Il lockdown causato dall'epidemia del virus SARS-CoV-2 ha certamente avuto una profonda ripercussione sull'equilibrio psicofisico di ognuno di noi, ma molti studi hanno chiarito quanto questo impatto sia stato devastante per adolescenti e preadolescenti che hanno perduto qualunque contatto sociale proprio in un momento chiave della propria crescita e della propria trasformazione psichico-corporea.

Freud in *L'io e l'Es* parla di come sia proprio il corpo il punto di partenza nella costruzione del senso d'identità psichica: «L'io è innanzitutto un'entità corporea, non è soltanto un'entità superficiale, ma anche la proiezione di una superficie» (Freud, 1922, 488). Successivamente in una nota all'edizione inglese del 1927 dello stesso lavoro aggiunge: «L'io è in definitiva derivato da sensazioni corporee, soprattutto dalle sensazioni provenienti dalla superficie del corpo. Esso può dunque venire considerato come una proiezione psichica della superficie del corpo» (ibidem).

Negli ultimi decenni, con l'avvento della civiltà dell'immagine attuata prima attraverso la diffusione del mezzo televisivo e poi attraverso l'uso sempre più massiccio di computer, smartphone e tablet, abbiamo assistito a una progressiva ma

Presley, Karl Perkins, Johnny Cash e Jerry Lee Lewis. Per fortuna il produttore Jack Clement ebbe la presenza di spirito di accendere i microfoni e registrare quella che di fatto è una delle jam session improvvisate più interessanti della musica di quegli anni.

⁶⁸ David Bowie, "Space Oddity" (1969): <https://www.youtube.com/watch?v=iYYRH4apXDo>



inarrestabile sopraffazione del registro visivo su quello verbale e su quello uditivo/sonoro, causando una profonda modificazione nel delicato processo di crescita e soggettivazione dei giovani. Lungi dall'affermare che tutto ciò che sia successo sia solo "male", ho espresso in un mio precedente lavoro alcune considerazioni al riguardo (Lombardo C., 2015).

Bollas (2018) definisce l'epoca attuale "l'età dello smarrimento" indicando qualcosa che è successo ad un livello profondo e che riguarda l'intera coscienza occidentale. Secondo il suo punto di vista, il mondo informatico e la realtà virtuale concentrati più sul mezzo della comunicazione che non sui contenuti, scoraggiano il desiderio di contatto con l'interiorità e la realtà psichica, la spinta verso la sua indagine e l'esplorazione verso la ricerca di significati.

Prescindendo dai punti di vista dei singoli autori, credo che alcuni aspetti del fenomeno siano trasversali e comuni: da un lato, dicevamo, la progressiva inflazione di medium e sussidi audiovisivi che favoriscono un certo tipo di inter-azione/relazione, la quale invece che ampliare e completare l'esperienza umana, troppo spesso ahimè finisce col surrogarla sostituendosi a essa; e dall'altro – collegato a quanto appena detto – un cambiamento nell'immagine corporea, vera per gli adulti ma ancor più vera per preadolescenti ed adolescenti con uno psiche-soma in formazione. Un corpo sempre più difficile da riuscire a sentire e ri-conoscere, teatro di disturbi alimentari e di genere, quadro di graffiti tra i più vari, dai tatuaggi ai tagli; un corpo protesizzato, cioè dotato di estensioni sempre più potenti (la più ovvia di queste è lo smartphone da cui oramai nessuno osa più separarsi); come pure un corpo denegato o rimosso, in un processo di ritorno e fusione ad una *cyber-matrix*⁶⁹ indifferenziata.

⁶⁹ Mi riferisco evidentemente anche al film *Matrix* del 1999 scritto e diretto dagli allora fratelli Wachowski, diventate ora sorelle Wachowski dopo avere completato il loro percorso di transizione di genere. Un altro film che si potrebbe citare al riguardo è il più recente *Ex Machina* del 2015, scritto



Una domanda che però mi sono posto segnatamente agli argomenti di cui stiamo parlando è: come sono cambiati l'ascolto e la fruizione della musica nei giovani e in special modo negli adolescenti in questi ultimi decenni? Per chi come me è cresciuto a cavallo degli anni 70 e 80 la musica ha significato cambiamenti importanti non solo nei contenuti, ma anche nei mezzi. Ricordo ancora la fono-valigia Philips da cui usciva la musica che i miei mettevano su durante qualche cena con gli amici, un giradischi il cui coperchio era costituito da due casse che si potevano staccare, poi svolgendo il filo di ognuna si allontanavano per ricreare il prezioso effetto stereo hi-fi! Ma non finiva qui, una volta richiuso il tutto, grazie ad una comoda maniglia era possibile trasportarlo ovunque.

Alla fono-valigia è seguito il cosiddetto mangiadischi (solo per vinili a 45 giri), un altro scatolotto dotato di una prodigiosa fenditura che ingoiava letteralmente i dischi trascinandoseli dentro. Poi è stata la volta delle audiocassette, il cui unico pregio era quello di non dover movimentare quintali di peso tra apparecchi e dischi, ma il cui contrappasso era un groviglio spesso inestricabile di nastro magnetico che si formava negli sfortunati casi di inceppamento. Poi durante i primi anni 80 arrivò la rivoluzione digitale sotto forma di un piccolo dischetto argentato che si sentiva come gli economici e gracchianti vinili consumer dei tempi non potevano sentirsi. Sembrava proprio essere arrivato il capolinea e invece... nel corso degli anni a venire con l'avvento di Internet e degli algoritmi di compressione sonora la musica si è fatta liquida⁷⁰.

e diretto da Alex Garland in cui più attualmente, e ahimè anche più verosimilmente, l'intelligenza artificiale è rappresentata dal più potente motore di ricerca sul web.

⁷⁰ Con il termine "musica liquida", prevalentemente usato in lingua italiana, si intende tutta la musica in formato digitale, ovvero sotto forma di files musicali che possono essere riprodotti da computer, tablet e lettori hardware dedicati. Come indica il nome stesso i files in questione possono risiedere su periferiche di storage come hard disk o chiavette USB, ma possono anche essere "dematerializzati" e trovarsi nel cloud. Di fatto questo è ciò che accade quando si ascolta musica da



Mi verrebbe da dire che la rivoluzione digitale ha portato in ambito musicale e in molti altri ambiti, dei cambiamenti drastici che hanno riguardato soprattutto l'aspetto materico, io direi proprio il corpo – inteso in senso psicoanalitico – tanto del soggetto, quanto dell'oggetto dell'esperienza, inclusa quella musicale. La progressiva dematerializzazione delle sorgenti sonore, ad esempio, ha permesso una fruizione infinitamente più capillare e mediamente migliore che in passato, rendendo disponibili praticamente ovunque e in qualunque situazione una libreria infinita di autori e generi musicali diversi utilizzando come terminale semplicemente uno smartphone, attualmente sempre più referente unico di ogni nostra comunicazione. Negli anni 70 e 80 l'impianto Hi-Fi invece era motivo di dedizione e vanto tra adolescenti che ingaggiavano furibonde competizioni a suon di watt e decibel dal chiaro sapore di competizione fallica. Ora tutto ciò è completamente tramontato e persino la stereofonia che sembrava un punto fermo viene rimessa in discussione da orde di ragazzi e ragazze che sentono musica dal minuscolo altoparlante del proprio telefonino mentre stanno facendo qualunque cosa e in qualunque luogo. Ancora una volta sottolineo che non sto affermando cosa sia meglio o peggio, intanto perché ognuno è libero di scegliere, e poi perché il mio interesse va all'osservazione dei cambiamenti verificatisi a livello tecnologico nell'arco degli ultimi decenni e ai mutamenti ad essi sottesi. Mi interrogo poi sul significato di questi cambiamenti e leggendoli da una prospettiva psicoanalitica mi pongo delle domande. Ad esempio, mi chiedo se è un caso che con la progressiva dematerializzazione dell'ascolto musicale sia nelle sorgenti che nei supporti, cioè venendo meno o rarefacendosi il corpo musicale – per così dire – sia cambiato (e in che modo) il piacere nell'ascolto della musica.

piattaforme come Spotify, Qobuz o Tidal giusto per citare i più noti.



Questa rarefazione sta investendo come uno tsunami tutto il mondo dell'editoria, da quello letterario-giornalistico, a quello dei videogiochi, fino appunto alla musica, e dato che sempre più materiale viene prodotto per la sola fruizione in rete (questo *KnotGarden* non fa eccezione) e non stampato su carta o su qualsivoglia supporto, ciò pone dei problemi mai incontrati prima, anche di natura economica ed etica. Uno su tutti: come si può applicare il diritto d'autore a qualcosa di "intangibile". Da psicoanalista non mi interessa troppo la questione economica in sé e per sé a meno che con questo non si intenda "economia psichica". Come cambiano le leggi che regolano un'economia psichica che si attua in un mondo ormai estremamente virtualizzato e rarefatto nei suoi aspetti materici e corporei?

Ad esempio i luoghi che una volta rappresentavano "i templi" dell'editoria stanno gradualmente scomparendo: le librerie resistono ma non si sa ancora per quanto, quasi tutti i negozi che vendevano videogiochi non ci sono più e la stessa sorte sta toccando anche ai negozi di dischi. Questi ultimi erano dei luoghi del tutto speciali perché spesso gestiti da appassionati e permettevano di conoscere nuove tendenze musicali, gruppi emergenti che magari venivano da realtà lontanissime rispetto alla nostra, ma erano anche luoghi in cui si ascoltava la musica, si conoscevano persone che poi magari sarebbero diventati amici con cui andare insieme ai concerti.

C'era poi sempre anche una "bacheca di annunci" in cui oltre alla compravendita di dischi e apparecchi spesso si trovavano anche appelli di band che cercavano questo o quello strumentista con cui suonare. Dalla musica da ascoltare si poteva passare alla musica da fare. Non penso che ormai tutto ciò non accada più, ma solo che accada in modo diverso ed è estremamente importante che la psicoanalisi partecipi al dibattito ponendo e ponendosi delle domande sui cambiamenti in atto per meglio capire i giovani pazienti di oggi.



Concluderei con una “spigolatura”: il lockdown sopracitato avrebbe dovuto rappresentare, per logica e naturale evoluzione, il trionfo della dematerializzazione, compresa quella musicale. Impossibilitati a muoversi dalle proprie abitazioni giovani e adulti avrebbero potuto e forse dovuto gioire della possibilità di ascoltare musica digitale attraverso internet. Inspiegabilmente, o forse no, gli abbonamenti alle piattaforme di streaming musicali non sono aumentati secondo le aspettative, ciò che è aumentata in modo considerevole è invece la richiesta di dischi, in particolare dischi in vinile e di libri in formato cartaceo.

A questo riguardo mi viene da ricordare che tra i tanti lasciti di Freud c'è quello di avere occasionalmente – ma mai compiutamente – parlato di una pulsione parziale: *Bemächtigungstrieb*⁷¹, una pulsione di origine non sessuale, capace però di unirsi a essa e così facendo di cooperare all'obbiettivo del soddisfacimento attraverso la *appropriazione* o *impossessamento* dell'oggetto. La prima volta che Freud ha utilizzato il termine è stato nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) in cui parlando della crudeltà infantile egli ne attribuisce la paternità proprio a questa pulsione, a causa della quale il bambino mirerebbe esclusivamente ad impossessarsi dell'oggetto del proprio desiderio senza tenere conto della possibile sofferenza a esso cagionata. In questa fase della propria teorizzazione anziché meramente sadica, la pulsione di appropriazione sembra ancora relazionalmente orientata verso l'oggetto, seppure per fini egoistici. Successivamente, in *Pulsioni e loro destini* (1915) e ancor più in *Al di là del principio di piacere* (1920) con l'introduzione della pulsione di morte, Freud invece sposterà l'accento dal concetto di impossessamento a quello di distruzione, rendendo superflua una specifica pulsione di appropriazione; sarà invece la pulsione

⁷¹ Letteralmente “pulsione di possesso” o “di potere”.



di morte stessa a potersi declinare in questa forma quando le circostanze la metteranno al servizio della pulsione sessuale.

Alla fine degli anni sessanta Laplanche e Pontalis ripresero in mano il concetto di pulsione di appropriazione per compilare la loro *Enciclopedia della Psicoanalisi*, seguiti poi da diversi altri autori della scuola francese fino ad arrivare a Paul Denis (1992, 1996), il quale farà dell'*emprise*⁷² una delle due componenti fondamentali (*formant*) della pulsione stessa, senza la quale il soddisfacimento non potrebbe mai avere luogo. Come ricorda F. Munari nel suo lavoro *L'emprise. L'azione necessaria* (2014) questa pulsione può avvalersi dell'intero apparato di *emprise*, ovvero di tutto l'apparato muscolare compresi tutti gli organi di senso, al fine di impossessarsi dell'oggetto. Insomma senza la costituente fondamentale dell'*emprise*, l'altra costituente, la pulsione sessuale, non può essere indirizzata verso alcun soddisfacimento, reale mi verrebbe da aggiungere, intendendo con questo il punto d'incontro tra la realtà psichica interna del soggetto e la realtà esterna.

A mio avviso l'eclisse del corpo, che rappresenta una delle difese più usate dagli adolescenti di oggi contro l'angoscia causata dai propri cambiamenti corporei, può realizzarsi, ad esempio, attraverso una fuga nel *cyberspace* attuata a molti e differenti livelli. Ciò che va considerato *in primis* però è che questa fuga, paradossalmente, è resa possibile – oltre che dalla presenza di vie di fuga virtuali molto sofisticate – anche dalla presenza di un tessuto sociale ancora basato sulla presenza corporea di un Sé e di un altro da Sé da cui evadere o da cui difendersi.

Durante il lockdown questo tessuto si era già pesantemente sfilacciato e in assenza di questo sostrato la via di fuga virtuale aveva finito col perdere molta della sua ragion d'essere. Con una dolorosa dematerializzazione e virtualizzazione già in atto, molti

⁷² Questo il termine usato in lingua francese per tradurre l'originale tedesco Bemächtigungstrieb.



hanno scelto di ri-cercare e ri-trovare l'oggetto perduto, di possederlo fisicamente per poterlo stringere tra le mani: leggendo libri cartacei, cimentandosi nella confezione di piatti mai cucinati prima e anche ascoltando musica da supporti fisici. Vecchi LP in vinile da mettere sul piatto del giradischi tenendone in mano la voluminosa copertina di cartone avvolti dalle note, e forse, così facendo, tornare a sognare una realtà in quel momento irraggiungibile.

Freud per primo ci ha mostrato come sia proprio il corpo il necessario punto di partenza dal quale – per proiezione – si formerà la psiche, all'interno della quale i sogni sono come azioni che il corpo, immerso nel sonno ristoratore, non può compiere realmente, pena la sua interruzione. Ecco perché il sogno è il primo importantissimo custode del sonno, ed ecco perché seppure 'etereo' esso non perderà mai completamente contatto con la realtà materica da cui ha avuto origine ed è stato intessuto, e senza la quale perderebbe ogni significato. Forse era questo che intendeva Shakespeare quando ne *La tempesta* faceva dire a Prospero «*We are such stuff | As dreams are made on, and our little life | Is rounded with a sleep*⁷³» (Shakespeare W., *La tempesta*, Atto IV, Scena I).

Personalmente mi trovo d'accordo con Roberto Mussapi, poeta e drammaturgo, quando afferma che per lui l'inglese *stuff* anziché con "sostanza", termine generico oltre che astratto, andrebbe tradotto con "stoffa", da un inglese antico e ricercato come quello utilizzato dall'autore: «Noi siamo della stessa stoffa | di cui sono fatti i sogni, e la nostra piccola vita | è circondata da un sonno»⁷⁴. Ogni adolescente intesse i propri sogni a partire dai fili della sua realtà, questi andranno a formare la trama e

⁷³ Generalmente tradotto con «Noi siamo fatti | della stessa sostanza dei sogni e la nostra breve vita | è raccolta nello spazio e nel tempo d'un sogno».

⁷⁴ <https://www.succedeoggi.it/2017/03/la-trama-e-lordito-dei-sogni-siamo-noi/>



l'ordito del proprio mondo interno e delle sue proiezioni fantastiche, in una sorta di processo circolare in cui ognuna di queste due istanze si nutre dell'altra:

*If your heart is restless, I'll move alone
If you're tired and weary and you can't go on
Well if a distant dream is calling you
Then there's just one thing that you can do* Sé e di un altro

*Yeah you gotta follow that dream wherever that dream may lead you
You gotta follow that dream to find the love you need*

*Now baby I walk in dreams, and I talk in dreams
I need someone with a love I can trust
And together we'll search for the things that come to us
In dreams, baby in dreams*

*Yeah I'm gonna follow that dream wherever that dream may lead me
I'm gonna follow that dream to find the love I need*

*Now every man has the right to live
The right to a chance to give what he has to give
The right to fight for the things he believes
For the things that come to him in dreams*

*Baby in dreams, I walk in dreams
I talk in dreams, I live in dreams⁷⁵*

⁷⁵ Nel 1980 durante il tour di *The River* Springsteen cominciò a suonare una versione di [Follow that dream](#) di Elvis Presley, pesantemente riarrangiata e in parte riscritta. Il sound pop di una delle canzoni meno significative di Elvis cedeva il passo a una sonorità molto più intima, in un pezzo ora reso scarno da un arrangiamento che poteva far 'sentire' il vivere e il sognare come due facce della stessa medaglia, ognuna assolutamente necessaria all'altra. Una *take* di questo pezzo, in versione acustica, registrata nella propria casa, verrà inclusa nella cassetta contenente le demo da cui poi nascerà *Nebraska*.

Bruce Springsteen & The E Street Band, "Follow That Dream", Live - June 5, 1981 London, UK: <https://www.youtube.com/watch?v=asI5DUBatAE>



Bibliografia

- Anzieu D.** (1979). The Sound Image of the Self. *Int. R. Psycho-Anal.*, 6, 23-36.
- Bollas C.** (2018). *L'età dello smarrimento*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Brown S.** (2000). The “Musilanguage” Model of Music Evolution. In Wallin N. L., Merker B. e Brown S., *The Origins of Music*, Cambridge MA, The MIT Press, 2001.
- Freud S.** (1895). *Progetto di una psicologia*. O.S.F., 2.
- Freud S.** (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. O.S.F., 4.
- Freud S.** (1914). *Ricordare, ripetere e rielaborare*. O.S.F., 7.
- Freud S.** (1915). *Pulsioni e loro destini*. O.S.F., 8.
- Freud S.** (1920). *Al di là del principio di piacere*. O.S.F., 9.
- Freud S.** (1922). *L'io e l'Es*. O.S.F., 9.
- Gaddini E.** (1974). Formazione del padre e scena primaria. In Gaddini E., *Scritti 1953-1985*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002.
- Imberty M.** (2002). La musica e l'inconscio. In Nattiez J. J. (a cura di), *Enciclopedia della musica vol. IX*. Torino, Einaudi.
- Jacobson E.** (1954). The Self and the Object World – Vicissitudes of their Infantile Cathexes and their Influence on Ideational and Affective Development. *Psychoanalytic Study of the Child*, 9, 75-127.
- La Scala M.** (2012). *Spazi e limiti psichici*. Milano, FrancoAngeli.
- Laplanche J. e Pontalis J. B.** (1967). *Enciclopedia della psicoanalisi*. Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1993.
- Lombardo C.** (2015). Psychoanalytic Inquiry: Psychoanalysis and Cyberspace (2012). *Riv. Psicoanal.*, 61, 281-287.
- Mithen S.** (2005). *The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind and Body*. London, Weidenfeld & Nicolson.



Munari F. (2014). *L'emprise. L'azione necessaria.* In Munari F., Mangini E. (a cura di), *Metamorfosi della pulsione.* Milano, FrancoAngeli.

Mussapi R., Bacchin G. (2008). *La Tempesta di William Shakespeare.* Milano, Jaca Book.

Cristiano Lombardo, Conegliano e Padova
Centro Veneto di Psicoanalisi
cristiano.iphone@gmail.com



**Distruttività e rinascita:
dal mito degli Stones alla difficile sopravvivenza dell'essere giovani**

Paola Ferri⁷⁶

Parto dai Rolling Stones, mia passione da sempre, io chitarrista cresciuta sulla scia dei *riff* di Keith Richards, per mostrare l'eterno andamento tra vita e morte, tra fine di vecchi valori e disperata ricerca di nuovi equilibri.

Li ho conosciuti nella nostra lontana adolescenza, a esprimere ambiguità, rottura e tormento, e rimangono a rappresentare l'adolescente che resta in me, sempre incerto tra rinuncia e rilancio. Nei momenti bui la musica è l'unica consolazione possibile: quel languore blues da cui anche il rock proviene, esprime il difficile equilibrio tra depressione, decadenza, rinascita creativa e spinta a restare in piedi.

Peraltro sono quasi tutti ancora vivi i membri della band, consegnando un mito di eterna giovinezza ed eterna energia, nonostante l'uso di droghe che ha consumato le loro giovani vite (o almeno così nella leggenda, vedi l'autobiografia *Life* di Keith Richards). Mi piace pensare sia stata la passione per la musica a tenerli in vita, nonostante la sregolatezza, e ironia della sorte, è mancato per primo proprio l'unico (quasi) sobrio da sempre, il batterista Charlie Watts. Mick Jagger e Keith Richards, nonché Ronnie Wood che si è aggiunto a metà degli anni 70, ancora saltellano sul

⁷⁶ Paola Ferri (Milano), Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Milanese di Psicoanalisi.



palco; e io auguro loro vita eterna, naturalmente. Quanto meno, mi/ci auguro l'eternità del mito.

Grossi successi come *Sticky fingers*⁷⁷ (1971) ed *Exile on main street*⁷⁸ (1972) lasciano il segno per sempre e li consacrano nella mitologia musicale moderna.

Mi riferisco a loro, ma naturalmente includo tutto il filone blues che li ha preceduti, senza il quale non sarebbero arrivati a un successo così clamoroso. Forse non tutti sanno che (ma gli appassionati del genere di sicuro sì) i due giovanissimi Jagger e Richards sono partiti dall'Inghilterra, conosciutisi sui banchi di scuola, per approdare nei primi anni 60 in America, ed entrare in contatto con la musica nera dell'anima e della disperazione. Mostri sacri come Muddy Waters sono stati gli iniziatori di quel genere che rimarrà unico nella storia: un misto di decadenza e rinascita, culminato con la loro personalissima proposizione del rock. Erano già famosi in patria, in rivalità/amicizia con i Beatles, che regaleranno loro la prima canzone (*I wanna be your man*⁷⁹): più dei Beatles riescono però a esplorare il territorio musicale americano e a trarne vantaggio. Dapprima soltanto attraverso i dischi dei loro amatissimi e poi in contatto diretto attraverso un primo viaggio americano nel 1964 e poi in una tournée dei primi anni 70, che purtroppo li esporrà anche al consumo massiccio di droga pesante, contribuendo all'alone di "dannati e persi sempre sul punto di morire". Cosa che di fatto non avverrà, per ironia del destino o per il famoso patto col diavolo, che Mick

⁷⁷ The Rolling Stones, "*Sticky Fingers*" (1971) full album:

<https://www.youtube.com/watch?v=Bar7SzNLnY0>

⁷⁸ The Rolling Stones, "*Exile on main street*" (1972) playlist dell'album:

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nqA_Oh5l1ns29MCTPA7bBzXUiP26dvT2g

⁷⁹ The Beatles, "*I wanna be your man*" (1963): <https://www.youtube.com/watch?v=mnct7Qf3SUQ>

The Rolling Stones, "*I wanna be your man*" (1963):

https://www.youtube.com/watch?v=ggsCCWaF_8g



Jagger rappresenta teatralmente così bene durante i concerti che introducono *Sympathy for the devil*⁸⁰ (1968, anno di uscita della canzone).

Fatto sta che sono quasi tutti vivi e attivi, a memoria dei loro predecessori, che pure hanno avuto lunga vita: Muddy Waters e Chuck Berry, per dirne due, da loro celebratissimi (soprattutto Keith Richards deriva i suoi famosi *riff* dall'indomito musicista rock americano, mentre il loro nome nasce dal passo di un famoso brano di Waters che recita "*oh I'm a rolling stone*"⁸¹). Ma tra i predecessori ricordiamo anche Jimmy Reed, Bo Diddley, John Lee Hooker, B.B. King, Buddy Guy, Howlin' Wolf, solo per citarne alcuni, tutti neri e piuttosto ignorati in patria, che hanno influenzato gli Stones ma anche molti altri musicisti a venire di origine britannica (Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck, David Bowie e i gruppi più francamente rock come i Led Zeppelin o, diciamo, onirici come i Pink Floyd).

Da lì sono partiti i nostri beniamini, e su quello hanno innescato un rock difficilmente estremo come quello di altri gruppi (vedi Led Zeppelin o AC/DC), più una ritmica particolarissima e un mood decadente, elegante, colto, disperato e borderline. I *riff* di Richards sono frutto di genialità musicale e il mito racconta che per quello di *Satisfaction*⁸² giacesse ubriaco o drogato prima di addormentarsi, imprimendolo su nastro, che la mattina dopo si rivelerà la chiave di un successo mondiale sempre attualissimo. 1965 è l'anno di uscita della canzone, che ancora oggi chiude tutti i loro concerti, in un tripudio di pubblico e fans che cantano e ballano una rabbia e una disperazione mai sopiti, perché interni alla natura umana e alla sofferenza di vivere.

⁸⁰ The Rolling Stones, "*Sympathy For The Devil*" (1968):

<https://www.youtube.com/watch?v=THBNIoIPYWU>

⁸¹ Muddy Waters, "*Rollin' Stones*" (1950): <https://www.youtube.com/watch?v=gwJZcNNxdck>

⁸² The Rolling Stones, "*I can't get no Satisfaction*" (1965):

https://www.youtube.com/watch?v=MSSxnv1_J2g



Aggiungiamo la voce suadente e unica di Mick Jagger, un misto tra sensualità e sfinimento, aggressione e romanticismo, il tocco di batteria di derivazione jazz di Charlie Watts (che segue sempre nell'ombra il resto della band, ma senza il quale nessuno sarebbe andato da nessuna parte), quello diciamo più allegro e nervoso di Ronnie Wood (arrivato a metà anni Settanta), e abbiamo un gruppo unico e, secondo me, ancora il più grande.

Hanno avuto periodi meno buoni, come gli anni Ottanta, persi in un individualismo che li ha visti vacillare (anche se Keith Richards ha prodotto bellissime canzoni di romantico *country blues*), fino alla ripartenza negli anni Novanta, che non li ha visti più in stato di grazia come negli anni Settanta (quando componevano in Francia, in Costa Azzurra, per sfuggire al fisco), ma ha regalato ancora un interessante repertorio, aiutati da nuove tecnologie e da presenze musicali importanti che ormai sono parte integrante del gruppo, in tutti i loro concerti. Mi riferisco a Chuck Leavell, tastierista di Gilmour nella performance di quest'ultimo a Pompei, e precedentemente musicista degli Allman Brothers, altro importantissimo gruppo americano; a Bobby Keys, sassofonista scomparso nel 2014, magnifico solista e improvvisatore; al bassista Darryl Johnson che ha spesso suonato con Bob Dylan e a colui che ha sostituito l'insostituibile Charlie Watts, Steve Jordan (già musicista con Richards, ai tempi degli X-pensive Winos, e con Eric Clapton).

Voglio citare le voci femminili (poca cosa in una band per la verità molto misogina) rappresentate da Lisa Fisher per anni voce potente e soul, già collaboratrice della grandissima Tina Turner, fino ad arrivare a Lady Gaga, che nell'ultimo disco duetta con Jagger magnificamente, in un gospel che è l'ultimo approdo, tardivo e forse senescente, di una band che si avvia all'uscita di scena, non senza lasciarci un'ultima graffiata blues misto a rock, misto a soul, misto a gospel. E ci lasciano accettando la



presenza nell'ultimo disco (*Hockney Diamonds*⁸³, 2023) dell'eterno rivale Paul McCartney, di Stevie Wonder ed Elton John.

Gli anni addolciscono anche i più duri. Ma speriamo non troppo.

Arriverei ora ai nostri adolescenti o giovani adulti, che pure hanno altri riferimenti musicali, ma che mostrano la stessa difficoltà di adattamento a molte regole sociali e di comportamento, conservando una purezza e un'aspettativa salvifica verso la vita, che noi adulti abbiamo dimenticato, trascinati dal cinismo dell'adattamento sociale. Per loro il rock può ancora rappresentare questo, e gli Stones possono consegnare un testimone importante a chi si affaccia sulla scena musicale oggi.

Oggi sono ricchissimi ma sono stati poveri (o quasi), non compresi, ma appassionati: e forse la passione è la prima spinta per un'esistenza vivibile, il motore che può tenerci in piedi e spingerci ancora a credere nella possibilità di avere un riscatto, un'energia, una tensione verso la sopravvivenza.

La musica che ascoltano i giovani è forse molto diversa dalla nostra (ma non necessariamente, i Maneskin sono stati consacrati da Mick Jagger come migliore band rock giovanile emergente), ma diciamo che ci sono dei ritmi *rap* che possono sembrarci molto lontani ed alienanti: ma non accadeva anche per quanto ci riguarda, all'affacciarsi del rock negli anni Sessanta?

Forse questi ritmi che ci sembrano monocordi e di una sola tonalità, scandiscono per loro il tempo necessario per la nascita psicologica, attraverso un'esperienza artistica che esprime la corrosività dell'abitudine e la ritmica imposta dal vivere nel presente. Forse i giovani vivono in tempi più alienanti dei nostri, con meno proiezione ideale sul futuro, con meno speranze di cambiamento del mondo, che abbiamo consegnato loro

⁸³ Il primo singolo estratto dal disco, "*Mess it up*", è stato rilasciato anche sul canale youtube della band: <https://www.youtube.com/watch?v=vTUKj4e3vd4>



violento e deturpato. Disastro ambientale, leadership corrotte, senso di vuoto e smarrimento, sono quello con cui devono fare i conti.

Per noi il rock blues era il modo di uscire da vissuti eccessivamente depressivi, un modo per elaborare le perdite che questi ragazzi subiscono in maniera ancora più grave, su di uno sfondo ambientale che lascia molto poco spazio alla speranza.

Il valore forte del messaggio trasgressivo e rivoluzionario del rock, stemperato da una decadenza “blue” che mitiga gli animi, somministrato in dose eccessiva porta all’annientamento di sé (vedi la morte di Brian Jones, ma anche dei famosi ventisetenni maledetti ...Morrison, Hendrix, Cobain, Winehouse). Ma temperato e integrato con vissuti rabbiosi e meno malinconici, può essere inizio di rinascita e intrigante vitalità.

È un viaggio tra perdizione e rinascita che ancora ci affascina.

Daniele è un ragazzo senza speranza, arriva da me senza più nessuna voglia di vivere, resta coinvolto in un procedimento giudiziario importante per possesso e presunto spaccio di droga, e oltre a essere controllato dalle autorità giudiziarie, ha una famiglia che continuamente lo colpevolizza sulla sua mancanza di un progetto serio per la vita. I genitori gli rimandano il suo “senso del dovere” inesistente, come se bastasse un’attitudine disciplinare a farti andare per la retta via, intesa come inserimento sociale e coerenza mentale.

La terapia con Daniele sarà lunga (lo conosco a 16 anni e ne ha ora 21), ma grandi passi sono stati fatti: ha cominciato a studiare seriamente e ad avere stima in se stesso, si avventura in relazioni sentimentali che lo deludono ma non gli lasciano più un disperato senso di vuoto, lavoricchia per avere la possibilità di pagarsi la terapia e qualche sfizio nella sua vita personale tra cui, appunto, la musica.



Inserisco quindi la musica come possibile elemento che ha contribuito alla sua salvezza. Si tratta di una *rap music* spesso anglosassone o francese, con grosse reminiscenze blues: rispetto al rock amato da me, presenta un eccesso di ritmicità, forse estenuante, ma per lui evidentemente vitale.

E, come dice Keith Richards, musicista estenuato e geniale, come se mancasse il roll, e ci fosse solo il rock. Veramente neanche tanto rock, forse solo il *rap*; o il *trap*.

E' una ritmica che non si addolcisce mai, un ritmo costantemente ossessivo, ma credo sia stata questa una chiave di svolta per lui: il riproporre una ritmica ossessionante, scarsamente melodica perché poco melodiche sono le sue emozioni; le quali, quando hanno iniziato finalmente a emergere, si sono presentate in forma strabordante e non inseribile in nessuno schema melodico, fosse anche quello della pur sempre classicheggiante musica perché dotata di una sequenza armonica, che ascolto e suono io. Ogni tanto mi ha fatto ascoltare un suo amatissimo *rapper* francese, anzi franco marocchino, più uno italo/marocchino che a me non dicono quasi nulla sul piano della musicalità, ma accostandomi alle parole, al testo delle canzoni, ho cominciato a capire. Mi riferisco a Baby gang (in realtà un solo musicista) che canta *Mentalité*⁸⁴ e *Marocchino*⁸⁵, e a Dooz Kawa, che con *Passion triste*⁸⁶, parla di attenzione a se stessi, ritorno alla vita, possibilità di vivere i sentimenti in un mondo capitalistico ed estraneo. Il linguaggio franco-marocchino è piuttosto violento e urla contro isolamento, segregazione, mancanza d'amore da parte di ragazze maltrattanti (e maltrattate), ma alla fine è un urlo disperato, una ricerca d'amore vana e che l'autore sa essere illusoria. Contrariamente alla voce di Mick Jagger, che seduce tra decadenza e rabbia, il *rap* franco/marocchino/italiano di Baby Gang ha voce spessa e profonda,

⁸⁴ Baby gang, "*Mentalité*" (2022): <https://www.youtube.com/watch?v=BD4fvzDcORo>

⁸⁵ Baby gang, "*Marocchino*" (2021): <https://www.youtube.com/watch?v=w5f3RT2hgeY>

⁸⁶ Dooz Kawa, "*Passions tristes*" (2020): <https://youtu.be/MuHNVqvQek?si=mnEBO9izdclcnPgE>



esprime un disagio ancora più radicale, che difficilmente sarà addolcito da successo e denaro.

Ecco che allora occorre modulare la mia sensibilità blues rock con la sua ritmicità ossessionante, come se si trattasse di tradurre in poesia una prosa definitiva, radicale, troppo estrema per me. Ma non credo solo per me, credo per noi, per la coppia al lavoro, per la stanza di analisi, in cui lui peraltro occupa il lettino in maniera singolare: la *chaise longue* è messa trasversalmente, non proprio davanti a me, ma neppure di lato, come se potessimo vederci o sbirciarci di tre quarti. Cosa che infatti ogni tanto avviene.

In questa dinamica di controllo/non controllo, bisogno di sincerarmi che tu non sia troppo diversa da me, ma al tempo stesso possibilità di creare uno spazio per una identità autonoma, si è definito il nostro spazio transizionale, la nostra possibilità creativa terapeutica. La musica non è che un veicolo: io ti ascolto perché nella tua maturità mi comunichi la passione per il rock, ma al tempo stesso ti propongo uno sviluppo insolito della musica moderna, dove le parole hanno più importanza dei suoni, e la ricomposizione melodica dei sentimenti e dei vissuti è molto meno importante.

Serena, invece, ama Billie Eilish, giovane cantante americana di origini irlandesi che canta di morte e malinconia, persa in un universo di depressione e mancanza. Lei stessa è una ragazza ventenne molto triste che non riesce a mettere a punto un progetto di studio, anche perché troppo sollecitata da una famiglia che vorrebbe laurea e resa sociale, possibilmente con riferimento culturale elevato. Eppure Serena è intelligente e sensibile, suona il piano senza aver mai preso lezioni, e ascolta musica romantica. Non il mio genere quindi, nessuna accentuazione rock, anche se ogni tanto



bazzica *band* giovanili che mi sembra sostenere più per solidarietà generazionale, che per condivisione artistica.

Billie Eilish canta di difficoltà a stare insieme e ad allontanarsi, rimandando in una canzone molto melodica che si chiama *Ocean eyes*⁸⁷, all'idea di perdersi negli occhi di qualcun altro, in una indefinitezza oceanica che richiama il sentimento oceanico che Freud attribuisce, nel *Disagio della civiltà*, al teologo Roland (1920), ridefinendolo nel concetto di narcisismo primario; e abbraccia l'idea di indefinitezza e adesione a una sorta di simbiosi sublime, che precede separatezza e senso di identità.

Credo sia questa la tematica che io e Serena stiamo affrontando: come esserci, consistere ed esistere, senza essere colonizzati da mentalità altrui, dalle volontà genitoriali, ma anche dalle eventuali aspettative della propria analista, orientata per ideologia e per scelte musicali.

Eilish pare essere una ragazza fragile che sul suo aspetto ha affermato: «Sono molto diversa da tante persone e cerco di esserlo. Non mi piace affatto seguire le regole e la moda. Se qualcuno inizia a indossare qualcosa in un certo modo, indosserò l'esatto contrario di quello. Ho sempre indossato quello che volevo e dicevo sempre quello che volevo dire. Mi piace essere ricordata, quindi mi piace sembrare memorabile. Penso di aver dimostrato alle persone che sono più importante di quanto pensino. Sono un po' intimidatoria, quindi la gente mi ascolterà. Sono un po' spaventosa. Molte persone sono semplicemente terrorizzate da me».

Nel 2019, Billie ha rivelato di usare dei vestiti larghi in modo da impedire alle persone di criticare il suo corpo, dopo aver definito la moda il suo «meccanismo di difesa» (Wikipedia).

⁸⁷ Billie Eilish, “*Ocean eyes*” (2016): https://www.youtube.com/watch?v=viimfQi_pUw



Il suo debutto nella campagna pubblicitaria *I Speak My Truth*⁸⁸ In #MyCalvins di Calvin Klein nel maggio 2019, così come la campagna *Seize the Awkward*⁸⁹ dell'Ad Council, mirava a creare una consapevolezza sul tema della salute mentale.

Nel settembre 2020, Eilish collabora con la Fender e lancia sul mercato un nuovo *ukulele*, progettato da lei stessa.

Il 27 novembre 2018, in seguito alla divulgazione di alcuni video che mostrano la cantante manifestare dei tic nervosi, dichiara di essere affetta dalla sindrome di Tourette e di esserne a conoscenza da quando era bambina.

Significativo il titolo di un suo brano del 2019 *"When we fall asleep, where we go?"*⁹⁰.

Direi che il personaggio dice molto della realtà giovanile: protestataria ma pacifista, malinconica e fragile, oscillante tra bulimia e anoressia anche nelle attitudini sessuali e nel *fashion*, non necessariamente binari.

Ecco descritta anche la mia paziente. Che niente ha a che fare con la misoginia più o meno volontaria degli Stones, con la virulenza del rock se pure mediato da malinconia blues, con la protesta di piazza politicamente accesa nonostante i toni *new age* di Woodstock, con l'uso di droghe o con l'adesione a modelli precisi di prestanza fisica e di rigore ginnico.

Io mi devo "adeguare" alla paziente, capire questa diversa inquietudine giovanile, non così ostile alle mode e al fascino dell'apparire come lo eravamo noi, pur volendo imprimere uno specifico stile. Si deciderà a fare una attività creativa ma pratica, che non richiede studi teorici ma molta mano artigiana, e da lì mi sembra ripartire la sua

⁸⁸ Billie Eilish, *"Calvin Klein commercial"* (2019):

<https://www.youtube.com/watch?v=e5rWmK7W2zc>

⁸⁹ Billie Eilish, *"On Mental Health & Friendship | Ad Council"* (2020):

<https://www.youtube.com/watch?v=XFdORLKQWA>

⁹⁰ Billie Eilish, *"When we fall asleep, where we go?"* (2019) playlist dell'album:

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kQbMBLWm9sUrVNnooayU8iISrC7KintI



vita e il suo mondo interno. Si rimette a suonare, trovando. attraverso il linguaggio della musica, la possibilità di comunicare con i suoi coetanei e di intervenire in merito alle avversità del mondo e dell'età.

Anche certi testi estremi non sono segno a mio parere, di resa alla violenza, come ho sentito dire da tanti esimi colleghi in televisione, ma possono fornire la possibilità di elaborare vissuti depressivi ansiogeni e violenti, senza passare all'atto. La ripetitività crea costanza, rassicurazione, contenimento delle ansie e illusione di controllo. Se nulla cambia in maniera troppo improvvisa, nulla è inaffrontabile.

La musica è mediatrice, favorisce il crearsi di aree intermedie, winnicottianamente intese, e può aiutare a slatentizzare fantasie depressive e suicidarie, senza il bisogno di agirle. Se posso pensarle o rappresentarle musicalmente, non sarò costretta a farmi, o a fare, del male. Per questo non morirò mai, per questo accompagnerò sempre le nostre vite, e speriamo, anche quelle dei nostri figli, nipoti e pazienti.

Bibliografia

Baraka A. (2011). *La nascita del blues*. Milano, Feltrinelli.

Bertoncelli R. (1999). *Storia leggendaria della musica rock*. Firenze, Giunti Editore.

Freud S. (1929). *Il disagio nella civiltà*. O.S.F., 10.

Richards K. (2016). *Life*. Milano, Feltrinelli.

Winnicott D.W. (1958). *Dalla pediatria alla psicoanalisi*. Martinelli, Firenze 1975.

Winnicott D.W. (1965). *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma, Armando Editore, 1975.

Winnicott D.W. (1971). *Gioco e realtà*. Roma, Armando Editore, 1993.

Zambellini M. (2008). *Il tempo è dalla nostra parte*. Milano, Feltrinelli.



Paola Ferri, Milano
Centro Milanese di Psicoanalisi
paolasilvia.ferri@gmail.com



SIDE B

“L’adolescenza attraverso
la musica”



Break on through (to the other side)⁹¹
Il disco d'esordio: processo di soggettivazione di una rockstar
Vittorio Gonella⁹²

*“Su noi profani ha sempre esercitato
una straordinaria attrazione il problema di sapere
dove quella personalità ben strana
che è il poeta tragga la propria materia”
(Freud, 1907, 375)*

Sul finire del breve scritto *Il poeta e la fantasia* – da cui è tratta la citazione – Freud propone l'ipotesi che la passione umana per la poesia risieda nel fatto che “il poeta ci mette in condizione di gustare d'ora in poi le nostre fantasie senza alcun rimprovero e vergogna” (Freud, 1907, 383).

Questo scritto freudiano mi sembra rappresentare bene il rapporto che le persone hanno instaurato, nel corso di questi decenni, con la musica rock, ascoltando in essa qualcosa che evocava le proprie esperienze e i propri vissuti personali grazie al talento tenebroso e inafferrabile dell'artista; a mio parere, questo tipo di approccio ha impedito all'ascoltatore di riconoscere che l'esperienza interiore della *rockstar* è l'autentico motore della sua produzione artistica, a partire, in particolare, da un periodo in cui questo accadrà sempre più spesso.

Ci fu, infatti, un momento nella storia del rock – corrispondente agli anni della sua adolescenza, nella seconda metà degli anni Sessanta – in cui, agli assoli di chitarra elettrica e alle sezioni ritmiche tambureggianti, si aggiunsero poesia e melodia,

⁹¹ The Doors, “Break on Through” (1967): <https://www.youtube.com/watch?v=gdnzBNMfZfo>

⁹² Vittorio Gonella (Cuneo), Membro della Società Italiana di Psicoanalisi e Psicoterapia - Sándor Ferenczi.



lacrime e dolore, rabbia e sofferenza, canto intimo e non solo urlo, grazie al grande contributo personale che l'autore trasforma in atto creativo stampato sul vinile.

Il rock è uno stile musicale giovane: la sua vita inizia nei primi anni Cinquanta, quando ormai il blues e il folk – che lo ispirarono – e il jazz avevano già una loro storia alle spalle; e ha anche una vita marginale nella letteratura psicoanalitica: una ricerca nei *Pep Archive*⁹³ evidenzia come la musica rock sia citata in pochi articoli e spesso all'interno della presentazione di materiale clinico portato in seduta dai pazienti; e come sia stata poi, in alcuni di questi articoli, osservata come fenomeno giovanile che offre spunti sul mondo intrapsichico e interpersonale degli ascoltatori adolescenti.

Vorrei qui parlarne dal punto di vista dell'autore-creatore, considerandolo una forma d'arte che, avvalendosi di una struttura emozionale non cognitiva, offre – come scrive lo psicoanalista britannico Kenneth Wright⁹⁴ – uno spazio di mentalizzazione e di condivisione di esperienze del sé, anche di quelle traumatiche.

Penso che per avvicinarsi alla musica rock come arte del soggettivo, sia necessario ascoltarla e interpretarla attraverso concetti psicoanalitici ancora sconosciuti a Sigmund Freud che, rispetto all'ascolto musicale, ammetteva: “una disposizione razionalistica si oppone in me a ch'io mi lasci commuovere senza sapere da che cosa” (Freud, 1914); parole più recenti come *holding*, sintonizzazione emotiva, sé, trauma, soggettivazione sono alcuni dei grimaldelli che ci offrono l'opportunità di guardare a quest'arte “attraverso il prisma della psicoanalisi” (Wright, 2022, 351), una grande opportunità per comprendere che cosa ci sia dietro la produzione musicale.

⁹³ Pep Archive sta per Psychoanalytic Electronic Publishing, è il più vasto archivio online di articoli e libri di psicoanalisi. <https://pep-web.org/>

⁹⁴ Nel 2009 Kenneth Wright ha pubblicato il libro *Mirroring and Attunement: Self-Realization in Psychoanalysis and Art*, nel quale si occupa di psicoanalisi, arte e religione da una prospettiva relazionale, ipotizzando che ognuna di queste attività funga da strumento per il dialogo creativo.



Il rock: da intrattenimento a manifesto a forma d'arte

*"I miei dischi sono stati sempre molto soggettivi.
Soggettivi ma spero anche universali"
(Joni Mitchell)*

Il rock and roll – questo il suo nome originario – nasce come musica che *parla ai giovani*: l'obiettivo è quello di offrire uno spazio di evasione, mentale e fisico, dove potersi lasciare andare, ballare, stare insieme, dando così voce a quelle spinte pulsionali e di differenziazione generazionale che la società adulta di quegli anni invitava a esprimere, per poi accorgersi in breve tempo che le risposte dei giovani non erano quelle gradite. E le prime rockstar rappresentano perfettamente tutto questo sul palco e nelle apparizioni televisive in *prime time* di fronte alle famiglie americane: performance dense di sensualità e seduttività in cui lo strumento musicale è un rappresentante simbolico pulsionale di grande impatto: pensiamo a Elvis Presley e alla sua chitarra o a Jerry Lee Lewis nel rapporto fisico con il suo pianoforte.

Con gli anni Sessanta, abbandonato il 'roll', la musica rock inizia anche a *parlare degli adolescenti*: "una via di espressione di sé come soggetti" (Carnevali C., 2015, 147) che diventa una colonna sonora dei loro desideri di cambiamento e della loro rabbia verso la società dei genitori: in questo senso, il rock è "un primo potente cortocircuito" (ibid., 148) che dà voce al malessere di un mondo giovanile che combatte i codici imposti fino ad allora, che aiuta le giovani generazioni a vivere e sognare, è il sottofondo di battaglie politiche e sociali, simbolo di libertà e non violenza. Gli inni e i cortei pacifisti non sono più un'esclusiva dei *folk singer*, come Woody Guthrie e il giovane Bob Dylan⁹⁵, ma molte rockstar partecipano e danno voce alle proteste contro la guerra in Vietnam e la segregazione razziale.

⁹⁵ Dopo i primi album di musica folk acustica, pubblicati tra il 1962 e il 1964, contenenti i suoi



Sono gli anni in cui questo adolescente-rock inizia ad avvicinarsi ad altre arti – come la poesia e il cinema – con cui dialoga, riceve e offre spunti; attraverso i suoi protagonisti, inizia anche a girare il mondo, conoscendo altre culture e stili musicali con cui si sente pronto a collaborare e contaminarsi introducendo nei propri lavori strumenti e ritmi fino ad allora sconosciuti⁹⁶.

Il rock amplia i propri orizzonti e questo rende molto più vivo, e reciprocamente vitale, il dialogo con i giovani ascoltatori: non è più una comunicazione ‘one way’ ma musica che si mette in ascolto del mondo e dei suoi cambiamenti per trovare ispirazione e restituirla in musica; compaiono sul mercato veri e propri inni giovanili come *My Generation*⁹⁷ (1965) degli Who e *(I can't get no) Satisfaction*⁹⁸ (1965) dei The Rolling Stones, perché artisti come Pete Townshend e il duo Mick Jagger - Keith Richards sentono la responsabilità – e l’opportunità – di dare voce all’energia dei giovani ascoltatori, che riconoscono nella rockstar qualcuno che li comprende e offre una potentissima cassa di risonanza al loro *Zeitgeist* generazionale⁹⁹.

capolavori contro la guerra (come *Blowin' in the wind* e *The times they're a-changin'*) Bob Dylan opera quella svolta ‘elettrica’ che gli costerà l’accusa di ‘traditore’ da parte dell’intera scena folk mondiale, ma che gli permetterà di ampliare a dismisura i propri orizzonti musicali, inventando il *folk rock*, trovando una dimensione artistica in cui poter parlare di sé e dare forma più intima al suo talento poetico, fino a vincere il Nobel per la letteratura nel 2016.

⁹⁶ Uno dei primi esempi di questo cambiamento furono i Beatles: dapprima George Harrison si interessò al sitar, strumento indiano derivato dalla lira, e lo suonò in alcuni brani del gruppo; nel 1968 si recarono, poi, tutti e quattro in India, ospiti del guru Maharishi per dedicarsi alla meditazione, e lì composero alcuni brani per il *White Album*, pubblicato dopo il ritorno in Inghilterra. In un’ottica psicoanalitica credo sia significativo aggiungere come proprio la musica indiana fu la colonna sonora che accompagnò la gravidanza della mamma di George Harrison.

⁹⁷ The Who, “*My Generation*” (1965): https://www.youtube.com/watch?v=f-p_oyMYPP4

⁹⁸ The Rolling Stones, “*(I can't get no) Satisfaction*” (1965):
https://www.youtube.com/watch?v=MSSxnv1_J2g

⁹⁹ Questo il primo verso di *My Generation*: “*People try to put us down (talkin' 'bout my generation) / Just because we get around (talkin' 'bout my generation) / Things they do look awful cold (talkin' 'bout my generation) / I hope I die before I get old (talkin' 'bout my generation)*”



Ma l'evoluzione di questo giovane genere musicale, in questi anni diventato anagraficamente adolescente, non si ferma: dopo la metà degli anni Sessanta, cantanti e musicisti iniziano a parlare e mettere in musica la loro personale realtà interna, la loro storia e i loro vissuti. Il disco a 33 giri, la cui durata varia tra i 30 e i 50 minuti, offre non solo la possibilità di condividere esplorazioni musicali ritenute in precedenza poco commercializzabili ma anche l'opportunità di portare nell'opera rock sé stessi e le proprie esperienze: il rock diventa un'arte simbolica che rispecchia la forma interiore del suo creatore "non come un semplice riflesso in un vetro" (Wright, 2022, 354) ma ri-creandola in una nuova forma, quella musicale.

Il percorso discografico dei Beatles ben esemplifica questi rapidi passaggi: se nei primi anni Sessanta dominavano le *hit parade* con *Twist and Shout*¹⁰⁰ (1963), pochi anni dopo regalavano all'umanità un inno universale come *All you need is love*¹⁰¹ (1967), per poi pubblicare nel 1968 il doppio vinile omonimo – conosciuto come *White Album* – in cui sono presenti molte canzoni intime e personali come *Julia*, brano breve e commovente in cui John Lennon si rivolge alla madre, morta investita da un'auto quando il figlio aveva diciassette anni¹⁰².

Il rock diventa così lo strumento con cui *l'artista può parlare di sé*, creando un legame ancor più profondo con gli adolescenti all'ascolto, che sentono – non solo più nel senso di *to listen* ma anche di *to feel* – che la rockstar si mette in gioco attraverso una

Questi alcuni versi di (*I can't get no*) *Satisfaction*: "When I'm driving in my car / When a man come on the radio / He's telling me more and more / About some useless information / Supposed to fire my imagination / That's what I say / I can't get no satisfaction".

¹⁰⁰ The Beatles, "Twist and Shout" (1963): <https://www.youtube.com/watch?v=2RicaUqd9Hg>

¹⁰¹ The Beatles, "All you need is love" (1967): <https://www.youtube.com/watch?v=7xMflp-irg>

¹⁰² The Beatles, "Julia" (1968): https://www.youtube.com/watch?v=TZip_br_v3w

Questo è un estratto del testo, che rende bene il senso della canzone e del suo essere autobiografica: "When I cannot sing my heart / I can only speak my mind, Julia / Julia, sleeping sand, silent cloud / Touch me so I sing a song of love / Julia".



creazione che veicola e trasmette molteplici stati affettivi del suo sé, grazie anche alla possibilità di utilizzare contemporaneamente il testo scritto, gli strumenti nella cornice musicale e la voce, con tutte le sue potenzialità espressive.

Il risultato sarà, come scrive Christopher Bollas a proposito della creatività artistica, un “oggetto che non esprime più semplicemente il sé, ma lo ri-forma” (Bollas, 1999, 217): assume grande valore la relazione tra opera e storia dell’artista in quanto i dati biografici vengono a rappresentare quei fatti scelti (Trabucco, 2007) che prendono forma, e sono proprio quelli che “a loro volta vanno a costituire il «fatto scelto» dell’opera, quell’elemento che finisce per accomunare l’autore e il fruitore dell’opera” (Trabucco, 2007, 674).

Grazie al valore creativo del rock molti artisti si prendono cura del loro mondo interno, raccontando la loro storia e le ferite subite nella mente e nel corpo; nel prendere una forma autentica che parla dell’artista – adesso contemporaneamente Soggetto e Oggetto del proprio lavoro – i contenuti si distribuiscono su un asse che va da opere in cui l’espressione artistica è il prodotto di un sé dinamico e coeso, a opere in cui sono le aree traumatiche a dare un’impronta decisiva; in entrambi i casi, questo movimento di *insight* crea quel corridoio interpsichico (Spagnolo, 2017) tra il sé della rockstar e quello di chi è disposto a un ascolto autentico, grazie al quale poter sentire anche sé stessi nel susseguirsi dei solchi del vinile.

L’espressione del proprio mondo interno non coincide sempre con l’elaborazione, che rimane legata alle capacità di *rêverie*; il disco ha una funzione di contenimento ma non può essere una mente supplementare che sostituisce le funzioni di mentalizzazione non acquisite e mancanti: questo aspetto è, a mio parere, ciò che differenzia le rockstar sopravvissute – anche grazie alla musica – a una storia di vita



caratterizzata da esperienze traumatiche¹⁰³, da quelle che non ce l'hanno fatta, nonostante il sostegno temporaneamente trovato nell'arte.

Il disco d'esordio: tra ideale dell'io e aree traumatiche

"La musica è un modo per catturare l'essenza di chi sono"
(Bruce Springsteen)

È in questo terzo ambito – l'opera rock come opera d'arte – che vorrei concentrare la seconda parte del mio lavoro, soffermandomi su alcuni dischi d'esordio che sono stati veri e propri documenti di presentazione della carriera successiva; opere prime che rappresentano una sorta di adolescenza artistica per le rockstar: quella fase evolutiva in cui l'identità dell'individuo prende una forma autentica e riconoscibile, dopo gli anni preadolescenziali fatti di messa in discussione, fatiche, timori, incapacità a decidere e legittimarsi.

L'infanzia e la preadolescenza musicale – di cui fa parte quella cronologica, nel senso che ogni rockstar ha avuto i suoi primi contatti con l'arte al più tardi in questo periodo della vita – sono costituite da quell'insieme di esperienze di vita e incontri con la musica ovviamente diversi per ogni individuo e che ne condizionano la crescita, riempiendo quel bagaglio mentale che in adolescenza verrà aperto, offrendo strumenti per la costruzione dell'identità.

Nei dischi d'esordio è possibile riconoscere ciò che sarà la carriera musicale adulta, che in quest'ottica inizia con il secondo album: i fili conduttori delle produzioni

¹⁰³ Tra i primi nomi che mi vengono in mente: Bono, leader degli U2, la cui mamma morì colpita da aneurisma cerebrale al funerale del nonno, quando il figlio aveva quattordici anni; Lou Reed, a quattordici anni ricoverato in una clinica psichiatrica e sottoposto a varie 'sedute' di terapia elettroconvulsiva perché i suoi genitori volevano 'curare' la sua bisessualità; e la cantante americana Mary Gauthier, straordinaria artista sconosciuta al grande pubblico, che nella sua autobiografia, *Saved by a Song*, pubblicata nel 2021, sottolinea come il connubio psicoterapia-musica l'abbia salvata, nonostante una storia di abbandono alla nascita, adozione da parte di una famiglia gravemente problematica e di pesante tossicodipendenza adolescenziale.



successive sono già presenti nel primo lavoro, a volte in forma meno esplicita e comprensibile, diventando più chiari nei lavori che lo seguiranno.

Penso spesso all'adolescenza come a un'*ouverture*, quelle composizioni musicali strumentali poste, ad esempio, all'inizio delle opere liriche¹⁰⁴ e che hanno la funzione di motivo guida: in esse vengono condensati i temi dell'opera, che verranno successivamente proposti e sviluppati in modo più approfondito. L'opera prima è l'*ouverture* della carriera, spesso contiene tematiche che la rockstar accenna ma deciderà di approfondire dopo molti anni e molti dischi.

Il disco d'esordio rappresenta perfettamente ciò che Giaconia afferma scrivendo che "gli ideali dell'adolescenza, pur nella loro mutevolezza rappresentativa, contengono i temi dominanti che si svilupperanno nel corso della vita; essi sono significati nell'ideale dell'io" (Giaconia, 1997, 876); è quello spazio, quel momento, in cui tutto si gioca (Kestenberg, 1980), la sua bellezza sta proprio nell'essere adolescenziale, autentico e vitale, ribelle e perturbante, malinconico e onesto.

Tutto ciò che è stato preparato nell'infanzia (Kestenberg, 1980) – musicale ma non solo – dell'artista inizia a prendere una forma identitaria riconoscibile, spesso in modo veloce, immediato, poco curato in termini di suono e produzione, perché l'urgenza è quella di farsi sentire, di comunicare al mondo la propria presenza, proprio come un qualsiasi adolescente. E molti di essi rappresentano quel progetto che, secondo Chasseguet Smirgel (1975), è sempre presente dietro l'ideale dell'io.

Nel titolo di questo paragrafo ho parlato di ideale dell'io e aree traumatiche perché è su questa direttrice che possiamo analizzare e comprendere molte di queste opere: a

¹⁰⁴ Anche il fondatore dei Pink Floyd, Roger Waters, in una recente intervista dedicata all'album *The Dark Side of the Moon*, pubblicato nel 1973 e ad oggi considerato uno dei capolavori della storia della musica, utilizza questo concetto per descrivere il senso e il significato del brano di apertura dell'opera (intitolato *Speak to me / Breathe*), spiegando come l'obiettivo fosse quello di condensare in esso temi e sonorità che sarebbero poi stati sviluppati nei brani successivi.



volte si tratta di una espressione originale e vitale del percorso di crescita e della formazione dell'ideale dell'io adolescenziale necessario alla creazione di un sé coeso e autonomo; in altri casi il disco d'esordio, operando una funzione di *holding*, raccoglie e tenta di contenere le tracce traumatiche che l'espressione artistica permette di trasformare in qualcosa di comunicabile e condivisibile con gli ascoltatori, chiamati anch'essi a un'inconscia e ulteriore funzione di *holding* che si accompagna all'immedesimazione e ad aspetti di identificazione; vedremo come, nei casi di rockstar con un sé fragile e traumatizzato, l'arte non sarà sufficiente a curare, se non per un periodo, ferite troppo profonde.

Presento ora alcuni *first album* che sono considerati vere e proprie pietre miliari: dischi-adolescenze che hanno rappresentato un documento di riconoscimento della carriera successiva, spesso drammaticamente breve, per evidenziare alcuni aspetti che li rendono vere e proprie opere d'arte, che meritano di essere ascoltate con un orecchio psicoanalitico. Proseguendo il filo 'adolescenziale', mi soffermerò di volta in volta sulla prima canzone di questi album, perché è un'*ouverture* in filigrana adolescenziale che presenta il *mood*, le tematiche, il sound che si svilupperà nel disco. E soprattutto, ci presenta l'artista.

Sperimentare: breakdown adolescenziale o esperienza di crescita

*"Playing hide and seek with the ghosts of dawn
Waiting for a smile from a sun child"
(Moonchild, King Crimson, 1969)¹⁰⁵*

I primi due dischi che vorrei presentarvi, molto differenti tra loro per il sound e l'ambiente in cui hanno preso vita, sono accomunati dalla spinta a sperimentare dei due leader dei gruppi, Jim Morrison nei Doors e Robert Fripp nei King Crimson.

¹⁰⁵ King Crimson, "Moonchild" (1969): https://youtu.be/DnYDqv8-IJE?si=sOxXMd0UIjDV_4XE



Sperimentare è un termine che utilizzo nell'incontro con i genitori dei pazienti adolescenti, spesso spiazzati e confusi dalle scelte e dai comportamenti dei figli: descrive bene le esperienze del mondo adolescenziale, necessarie per portare avanti un processo di soggettivazione e sviluppo del sé, ma può rappresentare anche il pericoloso superamento di quei limiti necessari a far sì che le esperienze mantengano una connotazione evolutiva e non portino l'individuo in luoghi dominati dalla distruttività e dall'incomunicabilità.



The Doors, The Doors, Elektra, 1967

The Doors (1967), il primo album dell'omonimo gruppo, rappresenta una sperimentazione che segnala il fallimento del processo identitario e di soggettivazione, e il bisogno di fuga in un altrove indefinito; è l'esempio più eclatante di come un artista diventi iconico e riferimento delle masse giovanili in modo così repentino che la persona – Jim Morrison – autore dei testi e cantante, venga dimenticato sullo sfondo, costretto a indossare i panni di un Falso sé 'rockstar' sentito come l'unico modo per essere visto e pensato.

Sin dalla copertina percepiamo la sua presenza inquietante: il suo volto aleggia sui compagni di band, tre musicisti che misero il loro talento a disposizione delle urgenze



poetiche compositive dell'amico, arrivato alla musica intorno ai vent'anni nel disperato tentativo di ricevere un riconoscimento da parte di un mondo che aveva già respinto le sue aspirazioni cinematografiche; Jim Morrison, ancor prima di fondare il gruppo con il tastierista Ray Manzarek, consumava ingenti quantità di lsd e marijuana, da lui considerate *doors* utili all'ampliamento delle aree della mente e al superamento dell'opprimente realtà quotidiana. La prima canzone dell'album è una immediata dichiarazione di questo intento, adottata come inno generazionale per il suo invito a ribellarsi:

*"You know the day destroys the night
Night divides the day
Tried to run
Tried to hide
Break on through to the other side"*¹⁰⁶

Le radici della canzone si ritrovano nella mente di un giovane che non ha mai trovato una propria *side*, un luogo in cui potersi collocare e che vede ormai i propri aspetti trasgressivi diventare irrimediabilmente distruttivi.

Figlio di un ufficiale della Marina, Jim Morrison trascorre gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza a traslocare frequentemente con i famigliari da una città all'altra degli Stati Uniti, mentre il padre per lunghi periodi è assente; Jim fatica a legare con i coetanei, che vedono in lui un ragazzo originale col quale è sempre difficile raggiungere un'autentica profondità relazionale, condizionata dal suo mettere a disagio gli altri con scherzi pesanti e continue provocazioni¹⁰⁷. L'adolescenza è un

¹⁰⁶ *"Tu sai che il giorno distrugge la notte / La notte divide il giorno / Hai provato a correre / Hai provato a nasconderti / Irrrompi dall'altra parte"*

¹⁰⁷ Attitudini che rimasero prerogativa del Morrison giovane adulto sul palco: i concerti dei Doors saranno sempre caratterizzati dalle performance imprevedibili e provocatorie di Jim, che simulava rapporti sessuali e provocava spesso i numerosi poliziotti presenti, che in alcune occasioni interruppero i concerti e lo arrestarono.



periodo buio per Jim, che cerca in modi sempre troppo originali di ritrovare quell'attenzione e quel riconoscimento che non aveva ricevuto da una madre molto rigida e incapace di accogliere l'individualità del figlio, ragazzo ricco di passioni ma distante dalle aspettative conservatrici dei genitori.

Penso che *Break on through* non sia tanto l'immagine di un momento di passaggio e crescita ma di un momento di rottura, di un *breakdown evolutivo* (Moses e M. Egle Laufer, 1984) ormai avvenuto: la voce di Jim è rabbiosa ma disperata, la canzone prosegue incalzante ma alla fine sembra interrompersi all'improvviso, come se tutta l'energia sprigionata finisca in quel *gate straight deep and wide*¹⁰⁸ di cui parla la canzone, un'immagine dell'abisso in cui stava sprofondando il fragile Jim.

Un disco in cui canzoni piene di energia e pulsionalità si alternano a momenti dall'atmosfera notturna e malinconica – marchio di fabbrica della discografia successiva – fino alla conclusiva *The End*¹⁰⁹, dieci minuti di musica in cui la distruttività cresce minuto dopo minuto arrivando al richiamo edipico finale, rabbioso e urlato, che qui rappresenta la furia adolescenziale e il rapporto ormai deteriorato e denso di rancore verso i genitori: “*Father, I want to kill you / Mother, I want to fuck you!*”

Alla fine del 1964, infatti, il padre accetta un trasferimento a Londra, e Jim, allora ventunenne, vede i suoi genitori per l'ultima volta durante il periodo natalizio; pochi mesi dopo matura l'idea di creare un gruppo musicale, cominciando ad annotare pensieri e versi poetici su quaderni che porta sempre con sé. Entusiasta, decide di informare la sua famiglia, scrivendo loro che “tutti si facevano grasse risate per la sua laurea in Cinematografia, così adesso stava in una rockband e cantava” (Hopkins e Sugerman, 1980, 79). Il padre gli risponde con una lettera in cui dichiara la sua ferma contrarietà, ricordandogli che da bambino aveva abbandonato le lezioni di pianoforte

¹⁰⁸ Nel testo: “*The gate is straight, deep and wide*” (“Il cancello è dritto, profondo e ampio”).

¹⁰⁹ The Doors, “*The end*” (1967): <https://youtu.be/BXqPNIng6ul?si=RNW5Yr2GBgmaEcu>



e si era sempre rifiutato di unirsi alla famiglia nei canti di Natale, e considera pertanto “una sciocchezza” (ibid.) la scelta del figlio. Dopo aver letto questa lettera, Jim Morrison non scriverà mai più ai suoi genitori e, per alcuni anni, racconterà ai membri del suo gruppo di essere orfano.

Jim Morrison è uno degli esempi più lampanti di come la sofferenza e il genio artistico camminino insieme e di come l’opera d’arte non possa che essere parte e prodotto della vita dell’artista. Questo esordio, come i dischi successivi dei Doors, presentano quel binomio indissolubile “fra il lento incedere della morte che erode i confini della vita e le flebili e sofferte manifestazioni della vita che cerca di guadagnare terreno sulla morte” (Spagnolo e Northoff, 2022, 101); una battaglia che Jim Morrison ha perso a soli 27 anni, tre anni dopo l’uscita di questo disco, un periodo sufficiente a trasformarlo in uno dei grandi miti dell’intera storia del rock.

In Inghilterra, l’altro luogo di grande fermento musicale giovanile, in cui il rock incontrava e si fondeva col folk e il blues, nel 1969 esce un’opera prima che destabilizzerà non tanto il mondo adulto ma il mondo giovanile:



King Crimson, *In the court of the Crimson king*,
Polydor, 1969



In the court of the Crimson king dei King Crimson, il gruppo fondato da Robert Fripp è il risultato di una sperimentazione evolutiva, che sostiene la crescita del soggetto, un transito in adolescenza che permette un ingresso modulato e autentico nel mondo adulto.

Il 1969 è un anno di transizione in cui musica pop e rock si allontanano dalla psichedelia, molti artisti sentono sempre più forte il desiderio di esplorare e progredire, cercando forme musicali che diano – in modo narcisisticamente sano – voce al talento musicale: e *In the court of the Crimson king* “aveva un sound così nuovo e musicalmente audace che nessuno suscitò altrettanto scalpore né alzò il livello in termini di ambizione” (Barnes, 2020, 61).

Robert Fripp, sin da bambino dedito all’apprendimento della tecnica chitarristica, nel corso della vita astemio e contrario all’uso di sostanze stupefacenti, con questo disco offre una delle dimostrazioni musicalmente più riuscite di come un sé coeso e un’ideale dell’Io integrato possano esprimersi coraggiosamente rispetto ai tempi, costruendo fondamenta solidissime che non abbandonerà più nel corso della carriera, circondandosi nei decenni successivi di musicisti dediti, come lui, all’arte.

In questa opera penso si possa concretamente vedere cosa intende Musella parlando di rappresentazione e individuazione dell’ideale dell’Io, considerato “una formazione più matura e organizzata, derivata dal narcisismo secondario” (Musella, 2023): un disco in cui gli aspetti narcisistici di vita (Green, 1983) sostengono una sperimentazione coraggiosa, originale e autentica.

Robert Fripp, questo album e tutto il *progressive* rock di quegli anni furono, a mio parere, una risposta, una sfida identitaria a tutti coloro che suonavano rock tradizionale, proponendo una musica nuova, che poteva contenere anche richiami a quella classica e al jazz.



Un episodio rappresenta tutto questo: poche settimane prima della pubblicazione del disco, i King Crimson furono invitati a suonare al concerto organizzato dai Rolling Stones a Hyde Park per commemorare Brian Jones, il loro chitarrista morto pochi giorni prima; di fronte a cinquecentomila persone in attesa degli Stones e del loro nuovo chitarrista di estrazione blues, Mick Taylor, i King Crimson “invece di suonare della roba rilassante che accarezzasse il cappelluto pubblico, o magari dello scatenato blues rock su cui muoversi a ritmo, esordirono con la densa aggressività di *21st century schizoid man* [...] qualcosa di mai sentito prima” (Barnes, 2020, 64).

Tutto il disco è un adolescente nuovo e sconosciuto a molti giovani fans del rock, misterioso e difficile da comprendere con i suoi cinque brani di durata superiore ai sei minuti, ma affascinante e onirico. Proprio come a Hyde Park, *21st century schizoid man*¹¹⁰ apre l’album con una furia perturbante, la sensazione è quella di essere in un’atmosfera caotica in cui tutto è destrutturato e in disordine:

*“Cat's foot, iron claw
Neurosurgeons scream for more
Paranoia's poison door
21st century schizoid man”*¹¹¹

Un testo che prosegue con altre immagini originali e un po' strambe, e la voce di Fripp che canta in modo distorto sembrano non lasciare spazio a un ascolto coerente e immedesimato: ma col passare dei minuti l’ascoltatore ritrova un filo conduttore che guida la canzone, ci si rende conto che a ogni momento di destrutturazione segue un momento in cui gli strumenti si ritrovano e corrono insieme; improvvisamente

¹¹⁰ King Crimson, “*21st century schizoid man*” (1967): <https://youtu.be/7OvW8Z7kiws?si=ysBal4C-5-Y7I6iq>

¹¹¹ “*Piede di gatto, artiglio di ferro / I neurochirurghi urlano per avere di più / La porta avvelenata della paranoia / L’uomo schizoide del 21° secolo*”.



abbiamo la sensazione che il brano abbia un senso, i pezzi vengono riordinati e formano un mirabile tutt'uno.

21st Schizoid man è, a mio parere, una straordinaria descrizione in musica del caos evolutivo dell'adolescenza: un processo lungo fatto di dissonanze e sintonizzazioni, scatti improvvisi e rallentamenti, momenti in cui ogni pezzo-strumento del sé-canzone sembra allontanarsi e andare alla deriva, per ritrovare poco dopo un recupero e un'unità. Tutto il disco rispecchia questo alternarsi di momenti al limite del silenzio a improvvise sonorità ruvide: un marchio indelebile dell'intera carriera di Fripp, con il suo gruppo ma anche in altri progetti musicali.

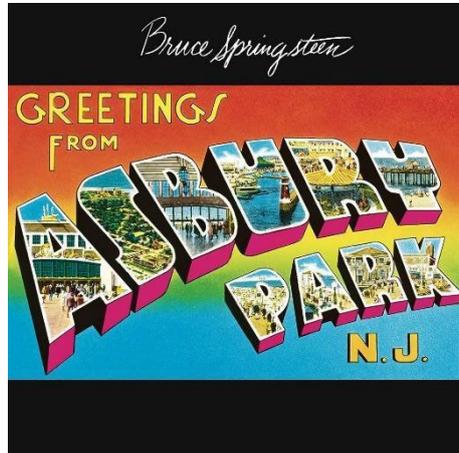
Il Vero sé in azione

"Il rock 'n' roll è la mia arte"
(Patti Smith)

Scelgo per questo paragrafo il titolo dell'edizione italiana del bellissimo libro di Margaret Little (1990)¹¹² dedicato alla sua analisi con Winnicott perché ben rappresenta la genesi delle opere prime di due rockstar americane, le cui vicende si addicono a un commento che l'analista inglese fece alla Little: a seguito del racconto di un episodio di autoaffermazione in cui aveva, per la prima volta, inveito contro sua madre, Winnicott disse: "Lei doveva questo a se stessa da molto tempo" (Little, 1990, 56).

Parole che valgono anche per il lungo percorso di formazione che porta Bruce Springsteen e Patti Smith al loro esordio discografico: due rockstar accomunate dal desiderio di farsi spazio ed essere riconosciute per il loro valore artistico, capaci di mantenersi autentiche e arrivare dopo molti anni di apprendistato al primo album.

¹¹² Il titolo originale dell'opera è, curiosamente, *Psychotic anxieties and containment*: titolo che si addice perfettamente ad altri artisti citati in questo scritto, come Jim Morrison e Kurt Cobain.



Bruce Springsteen, *Greetings from Asbury Park N.J.*, Columbia, 1973

Greetings from Asbury Park N.J. è il disco d'esordio di Bruce Springsteen, pubblicato nel 1973: dopo anni di gavetta trascorsi a suonare con la sua band ovunque ci fosse un palco, abitando spesso in sistemazioni precarie, scegliendo di non seguire la famiglia che si era trasferita in California per restare nel New Jersey e coltivare i propri sogni di rock 'n' roll, arriva per il Boss – questo il suo soprannome – la grande occasione, e c'è in esso tutta la spinta entusiasta di un adolescente.

Una pulsione rock nata molti anni prima vedendo Elvis Presley con la sua chitarra in televisione, sentendo che quella poteva essere “la risposta alla mia dolorosa alienazione, una ragione di vita, un motivo per entrare in contatto con gli altri sfigati come me” perché “lo volevo... io avevo bisogno... di rock! Subito!” (Springsteen, 2016, 55).

E *Greetings from Asbury Park, N.J.* è il punto d'arrivo di questo entusiasmo di ragazzo di periferia che non aveva trovato una propria identità, in un ambiente familiare soffocato dalla depressione e dalla dipendenza dall'alcol del padre, fino all'incontro con la musica: grazie a questa passione Bruce Springsteen inizierà anche a scrivere testi, come quelli presenti in questo album, che hanno quasi tutti radici

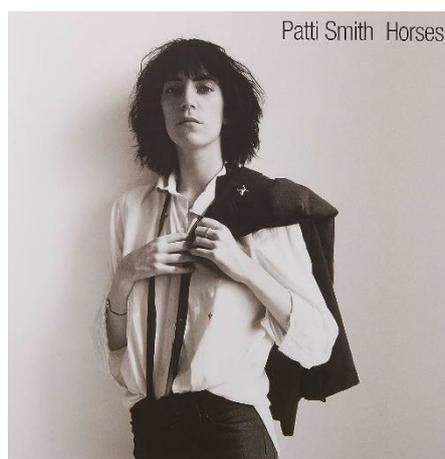


autobiografiche: “nascevano da persone, luoghi, locali, esperienze ed episodi che conoscevo e avevo vissuto in prima persona” (Springsteen, 2016, 194).

Tutta l’energia che caratterizzerà l’intera carriera di Springsteen, fatta di lunghi tour e concerti che sono vere e proprie maratone sul palco, è qui presente a partire dall’incipit della prima canzone, *Blinded by the light*¹¹³, parole quasi incomprensibili e senza senso, se non quello di citare subito la gioventù:

*“Madman drummers bummers and Indians
in the summer with a teenage diplomat.
In the dumps with the mumps
as the adolescent pumps his way into his hat.”*¹¹⁴

Il disco prosegue con la commovente *Growin’ Up*¹¹⁵, che Bruce Springsteen nei concerti di quegli anni presentava al pubblico come un brano sulla crescita, sul diventare uomo: la giovane rockstar del New Jersey a cinquant’anni di distanza è ancora capace di pubblicare album e offrire ai propri fans performance *live* appassionanti e coinvolgenti come allora.



Patti Smith, *Horses*, Arista Records, 1975

¹¹³ Bruce Springsteen, “*Blinded by the light*” (1973):

<https://youtu.be/xPy82OO6vRg?si=ZODhYMxsyEW0Zq4p>

¹¹⁴ “*Batteristi pazzi, delinquenti e indiani / in estate con un diplomatico adolescente. / Nella discarica con gli orecchioni / mentre l'adolescente si infila il cappello.*”

¹¹⁵ Bruce Springsteen, “*Growin’ up*” (1973): https://youtu.be/ICGtLWd_E9A?si=B2cBOzdmZjxOct2A



Passano solo due anni prima che Patti Smith, da tempo conosciuta a New York come poetessa, pubblichi il suo primo album: *Horses*.

Da qualche anno aveva iniziato a recitare le sue poesie in pubblico accompagnata dal fido Lenny Kaye alla chitarra elettrica: la poesia diventa canto, parole e corpo sono sempre la matrice della sua arte, stravolgendo, sin da questo primo album la forma canzone strofa-ritornello.

Horses è un disco che sin dalla copertina abbatte le frontiere di genere: Patti non accetta di rappresentare il genere femminile che si aspetterebbe la società, rifiuta anche i ritocchi per cancellare i peli visibili sopra le labbra, vuole essere una persona giovane libera di esprimersi, a proprio agio in una zona fluida tra il femminile e il maschile. Dirà nelle interviste dell'epoca che non era interessata a rivolgersi al mondo intero ma le bastavano cento persone come lei, diverse dagli altri sin da piccole. Tutto questo viene immediatamente etichettato come *punk*, Patti viene riconosciuta come una delle prime straordinarie performer di questo nascente movimento, ma combatterà sempre per riportare lo sguardo dei fans su di lei come soggetto e sul valore intimo del suo lavoro; al punto che, giunta all'apice del successo con la pubblicazione del singolo *Because the Night*¹¹⁶, si ritirò improvvisamente dalla vita pubblica e dai concerti¹¹⁷.

¹¹⁶ Patti Smith, "Because the night" (1978):

https://youtu.be/c_BcivBprM0?si=NnK567vYdwGzXQBQ

La canzone era stata scritta da Bruce Springsteen che, quando decise di non inserirla nell'album *The darkness on the edge of town*, la prestò a Patti Smith, che stava lavorando all'album *Easter* nello studio di registrazione vicino.

¹¹⁷ L'ultimo concerto di Patti Smith fu a Firenze, il 10 settembre 1979: già al pomeriggio, appassionata d'arte e in giro per la città, Patti Smith fu costretta a rientrare in albergo per sfuggire ai *fans* che l'avevano riconosciuta; quando arriva allo stadio per il concerto vede molti agenti in tenuta antisommossa preoccupati di possibili contestazioni. Il concerto andrà bene ma tornando in albergo Patti Smith deciderà di ritirarsi dalla vita da rockstar: tornerà dopo nove anni di silenzio.



La prima canzone di *Horses* è un biglietto da visita che rappresenta perfettamente l'intreccio degli spazi temporali che prende vita nell'arte, in questo caso attraverso l'unione di poesia (passato) e rock (presente) che è la matrice della carriera (futuro) di Patti Smith: *Gloria*¹¹⁸ è, infatti, la cover¹¹⁹ di una *hit* dei Them, scritta dal loro leader Van Morrison e uscita nel 1964, ma Patti la introduce con una sua poesia intitolata *Oath*, scritta anni prima come "dichiarazione d'esistenza, quasi si trattasse del giuramento di assumermi la responsabilità delle mie azioni" (Smith, 2010, 264):

*"Jesus died for somebody's sins but not mine.
Meltin' in a pot of thieves,
Wild card up my sleeve.
Thick heart of stone.
My sins, my own,
They belong to me. Me."*¹²⁰

Una poesia che richiama la scelta dolorosa, quando era ventenne, di dare in adozione la figlia nata da una relazione occasionale: un'esperienza traumatica che la costrinse, durante la gravidanza, ad abbandonare il college e restare a casa per mesi mentre i vicini trattavano lei e i genitori come dei criminali, subendo poi l'odio sadico delle infermiere che la consideravano una peccatrice e la insultavano durante il travaglio. Ed è come se con questa poesia d'esordio Patti Smith decida – lei figlia di testimoni di Geova – come affrontare ed elaborare il suo *peccato*: attraverso la musica rock.

¹¹⁸ Patti Smith, "*Gloria*" (1975): <https://youtu.be/bPO0bTaWcFQ?si=dWVS3-7Xe4NC8J5K>

¹¹⁹ Con questo termine si definiscono le nuove versioni, a opera di altri artisti, di canzoni pubblicate in precedenza: possono essere versioni simili all'originale o anche molto diverse. Tra gli esempi più famosi: la cover dei Guns 'n' Roses di *Knockin' on Heaven's Door* di Bob Dylan, e le due diverse cover, a opera di Eric Clapton e Sting, della bellissima *Little Wing* di Jimi Hendrix.

¹²⁰ "*Gesù è morto per i peccati di qualcuno ma non per i miei. / Sciogliendosi in un vaso di ladri / Il jolly nella mia manica. Cuore spesso di pietra. / I miei peccati, i miei / Appartengono a me. Solo a me.*"



Gloria è una cover che raccoglie in sé tutta la forza e la rabbia di Patti Smith, e *Horses* è un album tributo al rock 'n' roll, a cui la cantante è grata per avergli *“fatto superare un'adolescenza difficoltosa”* (ibid., 266) lastricando il percorso di un'intera carriera in cui poesia e musica si fondono per dare vita a uno stile autentico e originale.

Rock e brandelli di sé

*“I hurt myself today to see if I still feel
I focus on the pain, the only thing that's real
(Hurt, Nine Inch Nails, 1994)¹²¹*

Faccio ora un salto in avanti di una quindicina d'anni, per parlare di due opere prime di gruppi che hanno fatto la storia degli anni Novanta, i Nirvana e i Cranberries, e dei loro leader, Kurt Cobain, morto suicida a ventisette anni, e Dolores O'Riordan, annegata a quarantasette anni in una vasca piena d'acqua, sola e ubriaca in una stanza d'albergo londinese.

Sono anni di grande fermento musicale: la nascita del grunge offre una nuova via identitaria al rock e, al contempo, molte cantanti si affermano grazie alla loro voce e alla loro capacità compositive; Kurt Cobain e Dolores O'Riordan sono i massimi esponenti di questi due fenomeni del mondo rock.

Nella loro storia di vita l'arte è un tentativo di prendersi cura di sé, di cercare in essa e nell'ascolto offerto dai fans un vello d'oro che possa alleviare il dolore causato dalle ferite traumatiche.

¹²¹ Nine Inch Nails, *“Hurt”* (1994): <https://youtu.be/KR4DjYczINM?si=LbelLbskhIRyf9PF>



Nirvana, Bleach, Sub Pop Records, 1989

Bleach, il disco d'esordio dei Nirvana, raccoglie nella sequenza dei brani lo spirito degli adolescenti di quegli anni, attraverso quella distruttività e quella rabbia che sono l'essenza del *grunge*; ma la passione e il coinvolgimento che Cobain mette in ogni brano è il tentativo di "ricucire i brandelli di un sé" (Spagnolo e Northoff, 2022, 96) fragile che non reggerà il peso della vita e la pressione futura dello *show business*.

Un giro di basso oscuro e claustrofobico apre l'album e *Blew*¹²², una canzone abrasiva dove il sofferto cantato di Cobain, magistralmente supportato da un *sound* cupo e distorto, offre un'immediata risonanza musicale-affettiva del giovane cantante e dei suoi dolori, radicati nella traumatica separazione dei genitori e in un'adolescenza caratterizzata dallo sviluppo di gravi e persistenti dolori di stomaco – di probabile origine psicosomatica – e abuso di sostanze, in una realtà di provincia che generava il senso claustrofobico che pervade non solo questa canzone ma tutta la breve discografia dei Nirvana:

*"Now if you wouldn't mind, I would like it blew
And if you wouldn't mind, I would like to lose
And if you wouldn't care, I would like to leave
And if you wouldn't mind, I would like to breathe"*¹²³

¹²² Nirvana, "Blew" (1989): <https://youtu.be/7E-KAP359ys?si=pEewDEviUlybrqKN>

¹²³ "Ora, se non ti dispiace, vorrei che svanisse / E se non ti dispiace, vorrei perdere / E se non ti

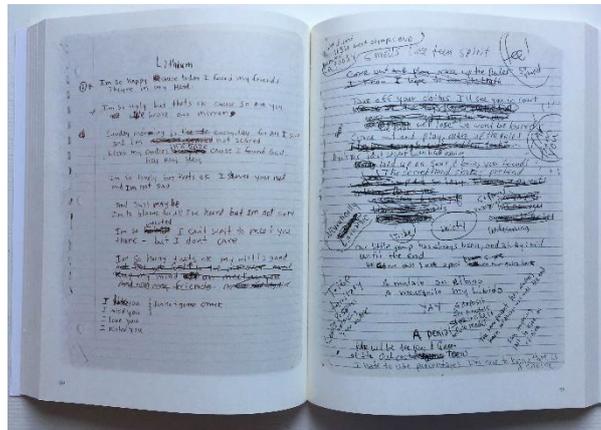


Kurt Cobain e tutto il movimento grunge esprimono il senso di disillusione, cinismo e rabbia della cosiddetta generazione X, quella dei figli dei figli dei fiori ma, a mio parere, questo non è sufficiente a spiegare la forza espressiva della loro musica, a partire da *Bleach*, un disco che è il tentativo di prendersi cura di sé attraverso l'arte, recuperando "qualche elemento traumatico in modo da poterlo assimilare in una struttura rappresentazionale e simbolica più evoluta. Ma se la struttura del sé è sfilacciata dalle troppe discontinuità vissute nel corso dell'esistenza, questo movimento di recupero fallisce continuamente" (Spagnolo e Northoff, 2022, 100).

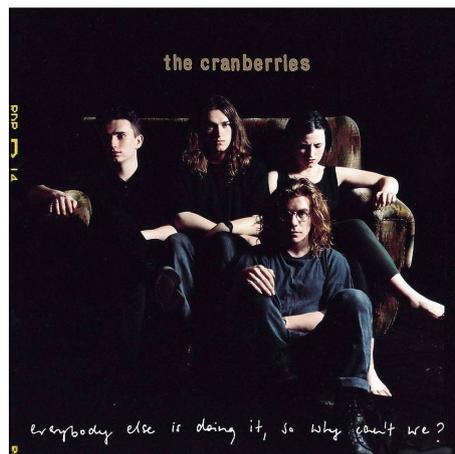
Assimilare il trauma in una rappresentazione: questo è stato il tentativo di artisti come Jim Morrison e Kurt Cobain e di molte altre rockstar morte troppo presto o all'apice del successo¹²⁴, troppo fragili come personalità per poter elaborare i traumi attraverso il solo processo di rappresentazione. Cobain utilizzò nel corso degli anni dell'adolescenza la scrittura e il disegno nel tentativo di contenere e dare una forma al suo malessere: in questi diari, scannerizzati e pubblicati nel 2003, caratterizzati da una modalità *stream of consciousness* – come si può vedere nell'immagine riportata qui sotto – si trovano anche le prime bozze dei testi di alcune canzoni che verranno messe in musica e pubblicate in seguito: la musica rock, con la compresenza di più forme d'arte (scrittura, musica, canto), viene pensata come uno spazio transizionale più resistente del semplice diario; come uno spazio multidimensionale in cui offrire una forma elaborativa più profonda alla sofferenza.

interessa, vorrei andarmene / E se non ti dispiace, vorrei respirare".

¹²⁴ Tra i tanti: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Bon Scott (AcDc), Keith Moon (The Who), Amy Winehouse, Syd Viciuos (Sex Pistols), Ian Curtis (Joy Division), Layne Staley (Alice in chains).

Kurt Cobain, *Journals*, Penguin Edition, 2003

Nella sua lettera d'addio Kurt scriverà che era dall'età di sette anni che provava odio verso tutti gli umani¹²⁵: a quel periodo risale la separazione dei suoi genitori, vissuta con profonda vergogna e intensa rabbia dal figlio; perché Kurt Cobain “non era una rockstar, era un ragazzo che contro la sua volontà era diventato un simbolo” (Vites, 2022, 85), tentando di trovare quel contenimento affettivo, vissuto e poi perduto in infanzia, attraverso la sua opera creativa.

The Cranberries, *Everybody else is doing it, so why can't we?*, Island Records, 1993

¹²⁵ “Mi è andata bene, molto bene, e ne sono grato, ma da quando ho sette anni, sono diventato pieno di odio verso l’umanità in generale. Solo perché sembra così facile per la gente andare d’accordo. Solo perché amo e mi dispiace troppo per le persone probabilmente. Grazie a tutti dal profondo del mio bruciante nauseato stomaco per le vostre lettere e la preoccupazione negli anni passati. Sono un bambino troppo incostante e lunatico!” (Brano tratto dalla lettera d’addio di Kurt Cobain)



Il primo disco dei Cranberries, *Everybody else is doing it, so why can't we?*, uscito quattro anni dopo *Bleach*, è il primo incontro con la meravigliosa voce di Dolores O'Riordan, che la rivista musicale inglese *Melody Maker* definì la voce di una santa intrappolata in un'arpa di vetro.

Sin dalla copertina, in cui si presenta pallida e molto magra, con lo sguardo basso, la cantante sembra volersi nascondere: dirà più volte nelle interviste che avrebbe voluto cantare senza essere mai guardata, riconoscendo di provare disagio e vergogna, emozioni probabilmente riconducibili agli abusi sessuali subiti tra gli otto e i dodici da un amico di famiglia¹²⁶. Un'esperienza traumatica che verrà pubblicamente raccontata dalla stessa Dolores nel 2013 in un'intervista alla rivista *Life Magazine* in cui spiegherà come le conseguenze di quelle violenze furono le "malattie che ho iniziato a sviluppare all'inizio dell'età adulta, come il mio disturbo alimentare, la depressione e i crolli" (Vites, 2022, 124). Un'esperienza che la segnò nel corpo e nell'anima, che ha permesso agli ascoltatori di scoprire una voce da mezzosoprano che sembra spesso un lamento, e che sin da questo primo album ammantava l'atmosfera, con i musicisti che la sostengono come a riconoscere i suoi bisogni interni e l'urgenza di trovare un modo per esprimerli. La prima canzone dell'album, *I still do*¹²⁷, si riferisce forse a una relazione sentimentale nella quale Dolores non sa come muoversi:

I'm not ready for this

¹²⁶ Esperienza traumatica che prese anche la forma di una toccante canzone dal titolo *Fee Fi Fo*, corrispondente inglese dell'italiano 'Ucci Ucci' che l'orco esclama nelle favole, contenuta nel quarto album della band, *Bury the hatchet* (1999).

The Cranberries, "Fee Fi Fo" (1999): <https://youtu.be/7663r8Pxrzg?si=MznBvCrBlmZrHIUI>

¹²⁷ The Cranberries, "I still do" (1993): <https://youtu.be/vovVgQ2BsTo?si=GTZcuvsneEW8bmPq>



*Though, I thought I could see
I don't want to leave you, even though I have to
I don't want to love you, oh, I still do*¹²⁸

Credo sia, in termini più generali, una testimonianza del suo difficile rapporto con la vita, le relazioni e il corpo: il trauma dell'abuso prende la forma dell'ambivalenza, dell'impossibilità di trovare un senso coerente all'esistenza; immagino che la canzone possa rappresentare anche il mancato riconoscimento del trauma da parte dell'ambiente, per cui Dolores sembra prigioniera di sentimenti difficili da integrare riguardo ai suoi famigliari, che non l'hanno protetta. L'atmosfera musicale e il timbro di voce della O'Riordan fanno di *I still do* un *opening* commovente, simbolo creativo della sua tragica vita, e marchio di fabbrica dei suoi dischi successivi, con i Cranberries e da solista.

In questo transito dalla copertina alla prima canzone ritroviamo tutta quella sofferenza che "sta all'opera d'arte come il dolore alla postura del corpo" (Spagnolo e Northoff, 2022, 102): perché il rock è un'arte che costringe a mettere in gioco non solo la mente e il suo prodotto creativo ma anche il corpo, visto e desiderato nelle fantasie di milioni di persone. Nelle copertine degli album successivi il posto, e la postura, di Dolores O'Riordan continueranno a parlare del suo corpo, del suo disturbo alimentare anoressico e della sua sofferenza, in alcuni periodi contenuta ed espressa ma in altri debordante e artisticamente muta¹²⁹.

¹²⁸ *"Non sono pronta per questo / Tuttavia, pensavo che lo sarei stata
Non riesco a vedere il futuro / Tuttavia, pensavo di poterlo vedere
Non voglio lasciarti / Anche se devo
Non voglio amarti / Oh, continuo a farlo."*

¹²⁹ Nel 1997 i Cranberries furono costretti a interrompere il tour mondiale seguito alla pubblicazione del loro terzo album, *To the faithful departed*, a causa del grave stato depressivo in cui era caduta Dolores; crollo da lei stessa in seguito descritto come un periodo in cui era anoressica, non mangiava e viveva con una tazza di caffè e una sigaretta sempre in mano.



Blew e *I Still do* sono due canzoni molto simili nella struttura compositiva: entrambe rappresentano un dialogo tra ciò che dovrebbe essere e ciò che è, come se entrambi gli artisti volessero, sin dal passo d'esordio, presentare il loro dramma esistenziale, il peso dei traumi sofferti e l'effetto che hanno su di loro: un sé incompleto, difficile da tenere insieme, pieno di dubbi e sbalzi d'umore, di cui entrambi soffriranno.

Conclusioni

“Il fatto che Donald conoscesse la musica e l’amasse tanto era una gioia per entrambi [...] Gli piaceva molto anche la musica dei Beatles e comprò tutti i loro dischi”
(Clare Winnicott)

Un filo lega la citazione freudiana all'inizio di questo lavoro¹³⁰ con le parole della moglie di Winnicott: Freud – e tutta la prima psicoanalisi – non avrebbe mai potuto conoscere la musica rock, per ovvie ragioni cronologiche e non solo per la decisione di escludere il sonoro-musicale dalla disciplina che stava costruendo; Donald Winnicott che ascolta i vinili dei Beatles (e penso in particolare al *White Album*) è un'immagine di buon auspicio per un futuro dialogo tra la nostra disciplina e questa giovane forma d'arte.

Inoltre, il concetto winnicottiano di *holding* è una delle parole fondamentali per la costruzione di un dizionario rock - psicoanalisi ed esprime la funzione che questa 'terza via', autobiografica e rivolta alle aree traumatiche, della musica rock riveste per l'autore: l'ipotesi che ho presentato è che – anche per la rockstar – “nel processo di creazione della sua opera d'arte, l'artista crei un holding structure, che sostiene il suo sé affettivo” (Wright, 2022, 351).

¹³⁰ “Su noi profani ha sempre esercitato una straordinaria attrazione il problema di sapere donde quella personalità ben strana che è il poeta tragga la propria materia” (Freud, 1907, 375)



L'opera d'arte tenta di contenere l'esperienza affettiva e relazionale dell'artista, spesso segnata da esperienze traumatiche: ri-creandola (Wright, 2022) in una nuova forma transunziente¹³¹ (Bollas, 1999) che funge da "scricino in cui l'esperienza possa essere custodita" (Wright, 2022, 356), potendo fungere da ulteriore ambiente facilitante (Winnicott, 1974) che non può, comunque, essere considerato sostitutivo di ciò che è mancato nell'esperienza precoce.

Nella storia del rock, a partire dalla metà degli anni Sessanta, l'opera musicale diventa una forma d'arte proprio per il modo in cui molti artisti utilizzano la loro esperienza creativa. Un'esperienza che, provando a collocarla metaforicamente nello studio dell'analista, non vede più – come in quella seconda fase che ho definito fase 'manifesto' – il cantante-terapeuta impegnato a mettere in parole le emozioni del paziente-ascoltatore; adesso è il paziente-rockstar che chiede al terapeuta-ascoltatore un lavoro "di ospitalità emotiva" (Nicoli, 2023, 73) per qualcosa che prima "non ha mai trovato rappresentazione" (ibid.); quando Joni Mitchell afferma che i suoi dischi sono stati sempre molto soggettivi ma, lei spera, anche universali, descrive quel processo di immedesimazione, sintonizzazione emotiva e ascolto fluttuante che fa sì che "la creazione artistica oggettivizza la soggettività (dell'artista), rendendola più visibile e reale" (Wright, 2022, 358), attraverso una condivisione che non è soltanto più *listen to* ma diventa *to feel*. È così che all'*holding structure* (Wright, 2022) che caratterizza l'opera d'arte in sé si aggiunge l'*holding* affettivo dell'ascoltatore, esito di un disco che è soggettivo e universale allo stesso tempo: l'ascoltatore può ritrovare, attraverso l'opera d'arte, un contatto con il proprio sé e le proprie fragilità.

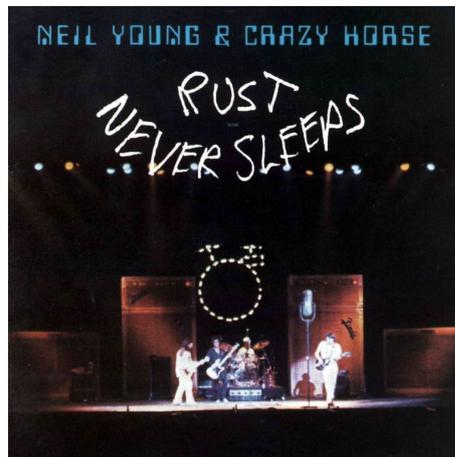
¹³¹ Bollas (1999, 217) sostiene che l'arte (in particolare la musica, la pittura e la scrittura) abbia il potere di trasferire la realtà psichica in un altro ambito, come nella transustanziazione. Bollas intende dunque l'opera d'arte come un *oggetto transunziente* in quanto non si limita semplicemente ad esprimere il Sé ma lo ri-forma.



E tutto questo inizia con il disco d'esordio, l'adolescenza della rockstar: un concentrato di esperienze, esigenze, aspettative, progettualità che irrompe sulla scena alla stregua di questo periodo nella vita di ognuno e che crea le solide fondamenta emotive del rapporto tra la rockstar e il suo pubblico. Il disco d'esordio è un agente organizzante (Cahn, 1998), un caposaldo della soggettivazione, l'inizio di un processo di individuazione, una fase cruciale della formazione del sé rock: questi concetti, utilizzati da tempo in psicoanalisi per definire l'adolescenza, si addicono a descriverlo e, come può accadere nell'esperienza delle persone giovani, questi processi possono fallire nel loro obiettivo di accompagnare l'artista alla carriera adulta, perché le opere d'arte sono contenitori non sufficienti – se lasciati da soli – ad assorbire l'impatto della lunga onda della catastrofe (Borgogno, 1999).

Concludo con una grande rockstar che ha attraversato tutto il periodo rock da me analizzato, Neil Young: l'hippie solitario¹³² che è stato uno dei grandi protagonisti della scena musicale della West Coast di fine anni Sessanta, prima nei Buffalo Springfield poi da solo e, per un breve ma leggendario periodo, con Crosby, Stills e Nash; transitato faticosamente negli anni Settanta, a causa della perdita di due cari amici per overdose e della nascita di un figlio con gravi problemi neurologici; un chitarrista insignito poi del titolo di 'padre del *grunge*' per il suo sound elettrico.

¹³² *The Loner* (Il solitario) è stato il primo grande successo di Neil Young, pubblicato nel 1968 nel suo disco d'esordio solista, probabilmente autobiografico sin dal titolo. *Il sogno di un hippie* è il titolo della sua autobiografia, pubblicata in Italia nel 2013.



Neil Young and Crazy Horse, Rust never sleeps, Reprise, 1979

Nel 1979, Neil Young pubblicò l'album *Rust Never Sleeps* che era un manifesto delle sue due anime musicali: un primo lato completamente acustico e rilassato e un secondo lato elettrico e distorto; il disco comincia con *My My, Hey Hey*¹³³, una breve ballata acustica di sola chitarra e armonica in cui Neil, nella prima strofa, canta:

*“My My, Hey Hey / Rock and roll is here to stay
It's better to burn out than fade away”*

“E' meglio bruciare in fretta che svanire lentamente”: parole che Kurt Cobain citò nella lettera scritta prima di suicidarsi con un colpo di fucile nella sua casa di Seattle nel 1994, tragedia che gettò nello sconforto Neil Young, che nei giorni precedenti aveva cercato senza successo di mettersi in contatto con lui, preoccupato per le sue condizioni¹³⁴.

¹³³ Neil Young, “My my, hey hey” (1979): <https://youtu.be/i6RZY4Ar3fw?si=QlbfBCJmbExZlmDc>

¹³⁴ La lettera di Kurt Cobain si concludeva così: “Non ho più passione, perciò ricordate, è meglio bruciare in fretta che svanire lentamente. Pace, amore, empatia”.



Rust never sleeps si conclude con la stessa canzone, suonata in una dirompente versione elettrica: Neil modifica il titolo, che diventa *Hey Hey, My My*¹³⁵ e sostituisce le parole citate con le seguenti:

*“Hey Hey, My My / Rock and roll will never die
There’s more to the picture than meets the eye”*

“Nel quadro c’è di più di quello che salta all’occhio”, parafrasando: nella canzone c’è di più di quello che salta all’orecchio, e nel rock c’è molto di più di quello che vediamo e ascoltiamo.

Bibliografia

Barnes M. (2020). *Storia del progressive rock*. Bologna, Odoja, 2021.

Bollas C. (1999). *Il mistero delle cose*. Milano, Raffaello Cortina, 2001.

Borgogno F. (1999). La «lunga onda» della catastrofe e le «condizioni» del cambiamento psichico nel pensiero clinico di Ferenczi. In Bonomi C. e Borgogno F. (a cura di), *La catastrofe e i suoi simboli*, Torino, Utet, 2001.

Chasseguet Smirgel J. (1975). *L’ideale dell’Io*. Milano, Raffaello Cortina, 1991.

Carnevali C. (2015). L’ascolto della musica rock come disposizione a cogliere l’inconscio. In De Mari M., Carnevali C., Saponi S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e musica*, Roma, Alpes.

Freud S. (1907). *Il poeta e la fantasia*. O.S.F., 5.

Freud S. (1914). *Il Mosé di Michelangelo*. O.S.F., 7.

Giaconia G. (1997). Adolescenza: mutamenti e patologia. In Semi A. A. (a cura di), *Trattato di psicoanalisi*, Milano, Cortina.

Green A. (1983). *Narcisismo di vita Narcisismo di morte*. Roma, Borla, 2005.

¹³⁵ Neil Young, “Hey hey, my my” (1979): <https://youtu.be/331kyZ9OXM?si=zks9JGBB0BhUnNTV>



- Hopkins J., Sugerman D.** (1980). *Nessuno uscirà vivo di qui*. Bologna, Kaos Edizioni, 1990.
- Kestemberg E.** (1980). Notule sur la crise de l'adolescence. De la déception à la conquête. *Revue Française de Psychanalyse*, 44: 523-530.
- Laufer M., Laufer M. Eglé** (1984). *Adolescenza e breakdown evolutivo*. Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
- Little M.** (1990). *Il vero sé in azione*. Roma, Astrolabio, 1993.
- Musella R.** (2023). Ideale dell'io. A cura di R. Musella, <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/ideale-dellio-a-cura-di-r-musella/>.
- Smith P.** (2010). *Just kids*. Milano, Feltrinelli.
- Spagnolo R.** (2017). An unexpected pathway for interpsychic exchange: Music in the analysis of young adult. In B. N. Seidler & K. S. Kleinman, *Essays from cradle to couch*, Astoria, IP Books, 2017.
- Spagnolo R., Northoff G.** (2022). *Il sé dinamico in azione*. Milano, Franco Angeli.
- Springsteen B.** (2016). *Born to run*. Milano, Mondadori.
- Trabucco L.** (2007). 1899: esplorazioni dell'inconscio tra psicoanalisi e arte. *Riv. Psicoanal.*, 53, 673-696.
- Vites P.** (2022). *Rock 'n' roll suicide*. Bologna, Caissa.
- Winnicott C.** (1989). Donald W. Winnicott: una riflessione. In Winnicott D. W., *Esplorazioni psicoanalitiche*, Milano, Raffaello Cortina, 1995.
- Winnicott D. W.** (1974). La paura del crollo. In Winnicott D. W., *Esplorazioni psicoanalitiche*, Milano, Raffaello Cortina, 1995.
- Wright K.** (2009). *Mirroring and Attunement: Self-Realization in Psychoanalysis and Art*. Londra, Routledge.
- Wright K.** (2022). Verso una teoria dell'holding. La prospettiva dalla creazione artistica. *Richard e Piggie*, 30, 351 – 362.



Vittorio Gonella, Cuneo

Società Italiana di Psicoanalisi e Psicoterapia - Sándor Ferenczi

vittoriogonellapsy@gmail.com



Il punk: l'immaturità creativa

Francesco Onofri¹³⁶

«I Sex Pistols li capisci solo se hai avuto quindici anni e se, auspicabilmente, non hai mai smesso di averli. [...] Il punk è qualcosa che ha a che fare con la purezza del cuore. Non esagero. Occorre avere cuore puro per capire. Il che non vuol dire essere buoni e caritatevoli: un cuore puro può essere letale, ma sarà sempre onesto» (Vitaliano F., 2013, 15-16)

Premessa

Il *punk*: non c'è genere musicale dal quale, nella mia adolescenza, mi sia sentito più lontano; eppure, quando ho cominciato a riflettere sui due poli tematici di questo *KnotGarden*, adolescenza e musica, sono arrivato a pensare con curiosità e simpatia a questa musica, a molti suoi epigoni che già all'epoca erano famosi anche tra chi, come me, non ne era un appassionato, nonché ad alcuni cari amici che in quegli anni giovanili "schitarravano" a volumi improponibili e con un effetto anti-musicale che mi risultava difficilmente comprensibile. Questo "ritorno del rimosso" mi ha indotto a pensare che ci sia qualcosa di genuinamente adolescenziale nel *punk*, con l'interrogativo se vi sia qualcosa di genuinamente *punk* in ogni adolescente.

Proverò, allora, a pensare all'adolescenza e agli adolescenti attraverso il *punk*, senza alcuna pretesa di esporre una critica filologica, tanto meno una rassegna completa di

¹³⁶ Francesco Onofri (Padova), Membro Associato della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.



un genere musicale che, per sua natura, sfugge ad ogni inquadramento e classificazione. Mi limiterò ad accennare ad alcuni aspetti del “*fenomeno punk*”, inteso non solo come genere musicale, ma anche come movimento e cultura giovanili esplosi nella Londra di fine anni ‘70. Anche se quegli anni sono lontani e la rivoluzione musicale e di costume portata dal *punk* si è ormai spenta, ritengo che in essa si possano rintracciare diversi aspetti utili per riflettere sull’adolescenza e che il *punk* abbia ancora molto da dirci, non solo come forma musicale, ma come metafora delle trasformazioni psichiche di questa fase evolutiva.

One chord wonders¹³⁷

“Prendi uno strumento, percuoti una corda, esce della musica. È il punk” (*Sid Vicious*) (cit. in: Gilardino, 2017, 283).

Pare che Sid Vicious non avesse mai preso in mano uno strumento musicale prima di entrare nei Sex Pistols e che anche gli altri membri del gruppo fossero, chi più chi meno, musicisti improvvisati e con scarsissime abilità tecniche. Non si può dire che questa sia una caratteristica distintiva di tutta la musica *punk*, ma certamente lo è del *punk* inglese ai suoi esordi, dato che si trattò di un fenomeno indiscutibilmente adolescenziale, anzi di una manifestazione dirompente dell’adolescenza, a livello culturale e sociale. Le *band* della prima ondata del *punk inglese*, alla fine degli anni ‘70, si distinguevano per la giovanissima età dei loro componenti, spesso al di sotto dei quindici anni (Antipirina, 1978); quindi musicisti acerbi, se non altro per un dato di fatto anagrafico.

¹³⁷ Titolo di un brano del gruppo punk degli Adverts, dall’album: *Crossing The Red Sea With The Adverts*, Bright Records, 1978. [Per la discografia, salvo diversamente indicato, faccio riferimento a quella citata nel libro di Stefano Gilardino, *La storia del Punk*, Hoepli, 2017]

The Adverts, “*One Chord Wonders*” (1978): https://youtu.be/kgx2Nkg7SKU?si=vQVqxX8p3_FNv-iv



Gilardino afferma che “uno dei meriti indiscutibili del fenomeno *punk* e della sua rapida espansione è quello di aver permesso a musicisti in erba, dilettanti e semplici amatori, di prendere in mano uno strumento e salire sul palco” (2017, 61). Ritengo che, se applicato agli adolescenti, il termine “dilettante” non debba essere utilizzato in senso riduttivo, bensì nel suo significato letterale, ad indicare chi si dedica a una attività o a un’arte, in questo caso la musica, non a scopo professionale ma per puro piacere. Possiamo pensare che l’adolescente che traspare dalla frase emblematica di Sid Vicious ottenga tale piacere soddisfacendo l’esigenza psichica primaria della scarica delle tensioni interne, che in questa fase evolutiva non può essere troppo a lungo dilazionata concedendo un tempo all’apprendimento e alle prove; nonché il *piacere di funzionare*, e di esprimere le proprie capacità, attraverso canali prevalentemente motori e sensoriali, cioè corporei.

Il *punk*, così come gran parte del rock di cui può essere considerato un sottogenere, è una musica semplice dal punto di vista armonico e melodico, perciò si presta facilmente alla riproduzione. Il rock è la palestra perfetta per chi, da ragazzo, vuole cominciare a cimentarsi con la musica suonata; terreno fertile per tutti i giovani improvvisatori e sperimentatori, i quali possono facilmente emulare i loro idoli ascoltandone i dischi e riproducendo i *riff* più celebri, che spesso sono anche i più orecchiabili. Basta un intervallo di quinta su una chitarra ben distorta e si fa la storia del rock!¹³⁸

In realtà il *punk*, come genere musicale, pone un problema di classificazione, potremmo dire di identità: ovunque lo si voglia collocare, all’interno della grande famiglia del rock, sembra sempre fuori posto. Molti brani *punk*, soprattutto del periodo iniziale (anni ‘70 e ‘80) sono indiscutibilmente dei pezzi rock ‘n’ roll – genere

¹³⁸ Pensiamo, ad esempio, all’inconfondibile *riff* di “*Smoke On The Water*” dei Deep Purple: https://www.youtube.com/watch?v=eu5lv2Umn3M&ab_channel=DeepPurpleVEVO



che molti considerano a sua volta ben distinto dal rock, in quanto più strettamente imparentato con il rhythm & blues ed il blues stesso (quindi con la tradizione musicale afro-americana) – ma con sonorità più vicine all’hard rock e all’heavy metal, a causa dell’uso di chitarre sature e distorte e dell’assenza di tastiere e di strumenti a fiato (a parte qualche eccezione). Successivamente il *punk* si sposta maggiormente verso l’*heavy metal*, generando il cosiddetto *hardcore punk*, una forma musicale ancora più dura la cui caratteristica peculiare è il canto urlato (lo *scream*).

In ogni caso, la musica *punk*, pur con tutte le variazioni succedutesi nel tempo, ha mantenuto alcune caratteristiche di base che ne sono il comune denominatore: i brani sono generalmente brevi, suonati con tempi veloci ed hanno una struttura semplice dal punto di vista armonico e melodico; l’insieme di strumenti e voce risulta essenziale, poco definito e privo di qualsiasi abbellimento: “nel PUNK il cantato è monocorde, diretto e per nulla infiorettato. A dispetto del formato strofa-ritornello, le canzoni PUNK sembrano informi perché la chitarra è pesantemente distorta e gli accordi sembrano straziarsi l’un l’altro e sanguinarsi addosso. Inoltre, mentre la batteria è sincopata, il basso non lo è, e questo rappresenta una rottura con le precedenti tradizioni pop” (Home, 1995, 20).

Laing (1985) fa un’analisi molto interessante degli aspetti musicali che distinguono il *punk* dal resto della musica rock. Per quanto riguarda il cantato, sottolinea la mancanza di flessioni e variazioni della voce, che viene usata più per urlare e declamare che non per arricchire armonicamente la canzone: cita come esempio lo stile di Joe Strummer, frontman del celeberrimo gruppo dei Clash, il quale “ha in comune con quasi tutto il canto *punk* la mancanza di varietà. All’interno delle canzoni non c’è movimento dall’acuto al grave, dal piano al forte o da un accento a un altro” (79). Ma ciò che, secondo l’autore, differenzia maggiormente il punk dagli altri generi è “il suo atteggiamento nei confronti del ritmo. È qui che il paradosso tra una musica



al tempo stesso ‘primitiva’ e ‘innovativa’ trova la sua applicazione più propria. Forse l’aspetto ritmico più tipico della musica con elementi afro-americani è la sincope”, spiega Laing. “[I] ritmi sincopati [...] accentuano l’*off-beat*, spingendo l’ascoltatore all’interno della musica per ‘fornire’ il primo e il terzo accento mancante, mentalmente o fisicamente, attraverso il battito delle mani, il movimento della testa o il ballo. La presenza di una sincope musicale è una pre-condizione per tutti i tipi di ballo nella sfera della *popular music* basata sul rock. La principale ragione dell’‘imballabilità’ di gran parte del *punk* (e dell’adozione del “*pogo*” come forma di danza) sta nel fatto che questo [...] tende a sommergere la sincope nelle sue strutture ritmiche. *Holidays in The Sun* dei Sex Pistols inizia con un suono di piedi che marciano, un suono regolare, ripetitivo, assolutamente non sincopato. Segue quindi la batteria sullo stesso ritmo. Questa monade ritmica (1-1-1-1), in contrasto con la diade convenzionale del rock (1-2-1-2, dove l’accento cade sul secondo battito) rappresenta una condizione di entropia (o di perfezione) cui gran parte del *punk* sembra tendere costantemente” (ibid., 83).

Nella seconda metà degli anni ‘70 il *punk* irrompe sulla scena generando l’impressione di una netta cesura rispetto al linguaggio conosciuto del rock; rappresenta la reazione a certi filoni, come il *progressive rock*, che avevano allontanato questo genere musicale dalle sue origini, facendolo diventare troppo intellettuale e complesso dal punto di vista della tecnica esecutiva e della strumentazione utilizzata. I giovani musicisti *punk* prendono decisamente le distanze dal rock “*mainstream*”, sostenendo che in esso vi sia qualcosa di non genuino e di artefatto, o per lo meno di molto noioso; cercano un “ritorno alle origini”, una “verità espressiva” che ritengono non sia più rintracciabile in quella musica.

Dal punto di vista strettamente musicale, la “rivoluzione punk” non nasce dal nulla: se ne possono individuare gli antecedenti nel cosiddetto *proto-punk* suonato, a



partire dagli anni '60, da gruppi americani come gli Stooges, gli MC5 e i New York Dolls; così come esercitarono una grande influenza, dal punto di vista dei contenuti e dello stile espressivo, artisti come i Velvet Underground¹³⁹, David Bowie e Patty Smith. Il *punk*, dunque, non inventa nulla di nuovo; eppure porta una rivoluzione. La novità non sta nella struttura armonica dei brani, bensì nell'uso che viene fatto del vecchio repertorio rock: le giovani *band* prendono questa musica e la "strapazzano" a loro piacimento, "senza alcun riguardo", giungendo ad "una forma di rock 'n' roll violentissima e schematica (tre o quattro accordi, ma più spesso anche due soli)" (Insolera, 1978, 155)¹⁴⁰. Continuità e discontinuità al tempo stesso: il "vino nuovo in vecchie botti" (Winnicott, 1965b, 109).

La questione del possibile equilibrio tra vecchio e nuovo è centrale in adolescenza. Riprendendo il testo di Laing sopra citato, mi sembra che esso ci offra indirettamente uno spunto di riflessione prezioso, quando l'autore accosta i termini "primitivo" ed "innovativo" a proposito delle peculiarità ritmiche del *punk*. Pensando alla mente adolescente, possiamo dire si possa considerare al tempo stesso *primitiva* ed *innovativa* una modalità di funzionamento psichico che "slega" perché in cerca di nuovi legamenti, nella necessità di trovare nuovi oggetti di investimento o di reinvestire gli oggetti infantili sulla base di nuove modalità: in questo frangente l'innovazione è ancora un potenziale, una spinta – seppur potente – verso qualcosa che ancora non c'è, che non si è trovato; mentre "primitivo" può essere considerato il funzionamento psichico adolescente in quanto "troppo", ancorché

¹³⁹"Un accordo è ok. Due accordi sono il limite massimo. Tre accordi e stai suonando jazz" (Lou Reed) (cit. in: Gilardino, 2017, 2).

¹⁴⁰Nessun gruppo, meglio degli americani Ramones, può darci una dimostrazione più convincente di questa evoluzione del rock'n'roll.



“necessariamente”, appoggiato sul corpo. E vedremo quanto il corpo sia l’indiscusso protagonista nel punk.

In conclusione. Un’energia dirompente e spesso aggressiva e provocatoria; un’urgenza espressiva che non concede troppo tempo all’apprendimento e all’adattamento; uno stile musicale che privilegia l’intensità rispetto alla forma, rimanendo spesso sul confine oltre il quale questa si perde ed il suono si tramuta in rumore, la parola diventa urlo; una rottura con il passato o, meglio, una rivendicazione della libertà di usare le cose vecchie in modo nuovo. Non sembra infondata la definizione del *punk* come “musica adolescenziale”, anche quando, beninteso, viene suonata dagli adulti.

***Anarchy In The U.K*¹⁴¹. Le parole del punk**

È impossibile affrontare in poche righe il tema dei testi e dei contenuti delle canzoni *punk*; si corre il rischio di generalizzazioni o di classificazioni inevitabilmente riduttive, oltre che inutili per gli scopi di questo breve contributo. Mi limito a citare, *en passant*, un interessante studio riportato da Laing (1985), il quale mette a confronto i contenuti delle canzoni degli album di debutto dei primi cinque gruppi *punk* britannici giunti al successo negli anni 1976-1977 (Damned, Clash, Stranglers, Sex Pistols e Vibrators), con quelli dei singoli della *Top 50* britannica dello stesso periodo: i testi *punk* trattano significativamente di meno, rispetto ai successi dell’epoca, il tema delle relazioni romantiche e sessuali; quando lo fanno, affrontano la sessualità con un linguaggio diretto, esplicito, spesso osceno, cosa impensabile per la musica che in quel periodo arriva al grande pubblico. Inoltre si rileva, nelle canzoni punk, una netta prevalenza di

¹⁴¹ Tratto dall’album dei Sex Pistols: *Never Mind The Bollocks, Here’s The Sex Pistols*, Virgin, 1977
Sex Pistols, “*Anarchy in the UK*” (1976):

<https://youtu.be/q31WY0Aobro?si=lr5ns0WWWVMYb8Wc>



contenuti riguardanti i sentimenti affrontati in prima persona (“io!”) e la critica sociale e politica (“voi!”), quasi del tutto assenti nella musica da classifica messa a confronto. Nel vasto panorama di un genere che ha attraversato ormai cinquant’anni di storia, vi sono gruppi che hanno privilegiato contenuti di protesta sociale e politica (come i Clash o gli italiani CCCP) ed altri che si sono attestati maggiormente su temi cosiddetti esistenziali, o che hanno prodotto canzoni fundamentalmente provocatorie e surreali (come, a mio parere, i Sex Pistols). Ma la musica *punk* sembra trovare un elemento unificante nel fatto che, a prescindere dai contenuti specifici, essa esprima protesta, contrapposizione, provocazione, sfida. Ciò che, di fatto, mi sembra renda riconoscibile il *punk* e gli conferisca una sua identità, è il suo *atteggiamento*, il suo *carattere*. E aggiungerei che il *punk* ha decisamente un caratteraccio: non può fare a meno di urtare, di scandalizzare, di produrre un effetto shock; non ha alcuna intenzione di compiacere, né di compiacersi, se non dell’effetto quasi repellente che suscita in chi non lo apprezza, o nell’essere, durante i concerti (la vera essenza del *punk*), il detonatore di corpi che “s-ballano” e che vanno “fuori giri”.

Il *punk* è “anti”, afferma Insolera in un interessante libro a più mani del 1978, che descrive “in diretta”, sebbene da lontano (il *punk* non ha ancora attecchito in Italia), l’affermarsi di questo fenomeno musicale e culturale: esso – secondo l’autore – ha un significato “*(anti)musicale*”, perché esprime una reazione viscerale al rock troppo complesso e una restituzione del rock ‘n’ roll alla gente; un significato “*(anti)sociale*”, perché esprime la rabbia e la frustrazione degli emarginati; un significato “*(anti)ideologico*”, per la sua generale sfiducia verso tutte le ideologie dominanti; infine, un significato “*(anti)costume*”, giacché persegue costantemente e primariamente la provocazione verso qualsiasi istituzione: politica, artistica, scientifica, ideologica, etica, religiosa (155 - 157). È interessante come l’autore utilizzi le parentesi e non i trattini, a mio avviso per riconoscere il fatto che il *punk*, pur



essendo “anti”, è comunque portatore esso stesso di contenuti che si collocano in quegli ambiti.

È ancora attuale questa descrizione? Certamente i giovani *punk* dei sobborghi di Londra di fine anni '70, così come i loro antesignani americani, ad esempio gli Stooges, avevano in comune un sentimento di profonda insoddisfazione ed un vissuto di alienazione rispetto alle istituzioni e alla società (“*no future*” cantano i Sex Pistols in *God Save the Queen*¹⁴²). Non credo che gli adolescenti di oggi provino meno insoddisfazione e frustrazione: semmai la differenza sta nel fatto che il “nemico” è più difficile da individuare, è meno definito il fronte a cui opporsi e rispetto al quale definirsi. A ciò si deve aggiungere che il sentimento di alienazione è comunque un vissuto tipicamente adolescenziale, a prescindere dall'epoca storica e dal contesto sociale.

Si potrebbe allora dire che negli anni '70 fosse più forte la coscienza politica e sociale nei giovani; anche questo è vero solo in parte e non tutti sono d'accordo sul fatto che il *punk* delle origini rappresentasse un veicolo di diffusione di pensieri “alti” sulla società. Ad esempio, Home (1995) afferma con provocatoria ironia che il *punk* “era vuoto, superficiale e futile, ed è per questo che era grande! [...] era sound e furia, e non significava nulla” (33); “non fece altro che attingere da un serbatoio di malcontento sociale e provocare un'esplosione di rabbia ed energia: non offriva una soluzione, era semplicemente un genere musicale nuovo e sorprendente [...] era puro clamore, non aveva niente da offrire a parte un senso di fuga dal tabù di parlare della melmosa realtà della vita mentre la fabbrica sociale andava in pezzi. Dopotutto, se i Punk rocker avessero preferito l'analisi alla retorica, avrebbero tentato di organizzare una rivoluzione anziché *pogare* su *pop song* di tre minuti” (39).

¹⁴² Tratto dall'album dei Sex Pistols: *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols*, Virgin, 1977. Sex Pistols, “*God Save The Queen Revisited*”: <https://www.youtube.com/watch?v=g-38GX2YQig>



Ma allora, che significato attribuire a un insieme così vasto ed eterogeneo di contenuti, i quali tuttavia sembrano convergere nella protesta, nella sfida e in un rifiuto anarcoide di limiti e regole? E perché tutto ciò ha avuto una presa così forte sugli adolescenti? Non c'è dubbio che l'adolescente possa essere considerato un "naturale" filosofo e politico, sebbene non appartenga ad alcuna accademia o partito; ma il suo interesse sembra primariamente quello dell'utilizzare il pensiero, anche intellettualmente complesso, per la regolazione di sé e del proprio funzionamento rispetto al gruppo dei pari e al contesto sociale di appartenenza. Ciò non toglie che possa essere attivamente impegnato in attività di rilevanza politica o sociale; ma questi investimenti, che pure possono lasciare tracce e risultati significativi, sembrano per lo più alimentarsi della spinta degli ideali, il "sole" che illumina di luce accecante gli anni adolescenziali, ma che tende ad abbassarsi sull'orizzonte con l'avvicinarsi dell'età adulta. Forse è per questo che certi messaggi possono sembrare, agli adulti, "superficiali e futili".

Una possibile chiave di lettura viene dallo stesso Home quando afferma che "il Rock, più che dei conflitti di classe, si nutre di contrasti generazionali, quindi tende a turbare i genitori in genere e non semplicemente persone che si sentono appartenenti alle classi medie o alte" (ibid., 18). Potremmo allora affermare che l'impeto iconoclasta del *punk* sia, per l'adolescente, innanzi tutto funzionale al compito psichico della differenziazione e della definizione di sé, il quale si esercita, *in primis*, nei confronti delle figure genitoriali. Compito che, come ci dice Winnicott (1971), non può essere assolto senza aggressività: "crescere significa prendere il posto dei genitori. Lo significa veramente. Nella fantasia inconscia, crescere è implicitamente un atto aggressivo. Ed il bambino non è più ora di porzioni infantili. [...] Ciò che noi dobbiamo fare è cercare il perenne nell'effimero. Occorre che noi traduciamo questo gioco infantile nel linguaggio della motivazione inconscia dell'adolescenza e della



società. [...] Nella psicoterapia del singolo adolescente [...] si trova che c'è morte e trionfo personale come qualcosa di intrinseco nel processo di maturazione e nell'acquisizione della condizione di adulto" (222-223). L'"io sono", afferma Winnicott, diventa immancabilmente "io sono il re del castello" (ibidem).

Da una prospettiva in parte diversa anche Blos (1979) mette l'aggressività al centro delle trasformazioni psichiche dell'adolescenza e sottolinea come questa, per essere compresa appieno, debba essere osservata nelle sue manifestazioni anche al di fuori del contesto familiare; egli afferma: "chiunque voglia fare ricerche sull'aggressività degli adolescenti deve entrare, seppure marginalmente e indirettamente, nell'ambito della psicologia di gruppo, della sociologia e delle scienze politiche. [...] I giovani sono sempre stati l'indice più sensibile per verificare se «C'è qualcosa di marcio in Danimarca». L'adolescente con il suo comportamento disadattato denuncia spesso il disordine caotico delle funzioni della società [...]. L'adolescente esprime questo stato di cose, sebbene sia incapace di definire la natura reale delle sue cause, o le misure necessarie per la rigenerazione sociale. Tuttavia per il giovane le cause di fondo e i rimedi risolutivi devono pur esistere: vengono perciò costruiti sulla base di fatti e di fantasie, con l'urgente scopo di armonizzare se stesso e l'ambiente. Ciò che emerge da questo processo è un amalgama di innovazioni costruttive, alternate spesso a rabbie distruttive" (28).

Mi sembra estremamente interessante ed ancora molto attuale quanto possiamo ricavare da questi fondamentali contributi psicoanalitici, che hanno la stessa età del *punk*: l'idea, cioè, che nella vita psichica di ogni singolo adolescente, prima ancora che nei gruppi e nelle sottoculture giovanili di cui fa parte, vi sia un riflesso della società in cui vive, la quale costituisce un elemento strutturante della sua identità. La famiglia, intesa come "struttura intermedia tra individuo e società" (Losso, 2000, 49), permette la "graduale infiltrazione" del mondo nella realtà psichica del soggetto (Winnicott,



1965b). Non ci stanno forse dicendo, anche i giovani contemporanei, con le loro manifestazioni di sofferenza psichica prevalentemente “internalizzanti” (quali il ritiro e l’abbandono scolastico), che “c’è del marcio in Danimarca?”.

***Who is Who*¹⁴³. Alla ricerca del vero sé**

Vitaliano (2013), nell’ultimo capitolo del suo divertente libro dedicato ai Sex Pistols (e, aggiungerei, all’adolescenza), stila ironicamente una lista personale di cosa è *punk* e cosa non lo è, precisando che si tratta di una concessione ai quindici anni che ancora sente di avere, nonostante abbia superato i cinquanta. L’elenco inizia, guarda caso, con la psicoanalisi, che secondo l’autore NON è *punk*.

Colpisce molto, esplorando il *punk* attraverso documenti e testimonianze dirette, come torni ripetutamente la questione di cosa sia da considerarsi genuinamente *punk* e cosa non lo sia, cosa sia originale e cosa contraffatto; insomma, il tema del vero e del falso, riconducibile a quello più ampio dell’identità. L’interrogativo, come abbiamo visto, si pone innanzitutto rispetto al tentativo di classificazione del *punk* come genere musicale; ma esso, in realtà, si estende al suo rapporto con l’arte e con l’estetica, nonché alla sua collocazione rispetto al pensiero politico e sociologico. Ed è proprio quando il *punk* viene assunto come fenomeno culturale e sociale che sembra emergere con più forza la necessità di definizioni e di distinguo, generando contrapposizioni anche forti. Credo che la musica suonata e ascoltata, in realtà, conservi una sua intrinseca unità, anche quando la si divide in generi, e soprattutto che resti, per suoi i fruitori, un’esperienza fortemente unificante.

¹⁴³ Brano della band californiana degli Adolescents, tratto dall’album omonimo *Adolescents* (Frontier, 1981)

Adolescents, “*Who is who*” (1981): <https://www.youtube.com/watch?v=-xehyVal8QY>



Se la domanda è “chi sono io?” Chi sono gli altri?”, non si può non partire dal nome. *Punk* è una parola dall’etimologia non chiara. Un primo ordine di significati rimanda a “marcio”, oppure “senza valore”; oppure ancora, nello *slang* americano, a “teppista”. Chi ne ha ricostruito le origini e lo sviluppo dei significati con i quali storicamente la si trova usata, ci segnala come questa parola, prima di diventare il termine relativamente neutro che oggi indica il genere musicale, abbia assunto significati per lo più dispregiativi e, in alcuni contesti, riferiti ad aspetti di perversione sessuale (violenza, sottomissione, abuso).

Dunque il *punk* si presenta, provocatoriamente, con questo biglietto da visita: vuole urtare, scioccare; il giovane musicista che sale sul palco non vuole essere “carino”. Non a caso i Sex Pistols, che rappresentano indiscutibilmente il “mito fondativo” di questo genere musicale, anche per la brevità della loro parabola artistica, hanno come leader Johnny “Rotten” (“marcio”) e Sid “Vicious” (“cattivo”, “crudele”).

Da questo punto di vista, il *Punk* può essere considerato un clamoroso esempio dell’affermazione artistica del *brutto*. Molto interessante, a questo proposito, quanto afferma Umberto Eco (2007) nel suo libro *Storia della bruttezza*, nel quale cita, tra gli esempi del brutto nell’arte contemporanea, proprio il *punk*, affermando che esso, così come altre forme ed espressioni artistiche, è rilevante in quanto richiama all’attenzione del soggetto gli aspetti “maligni” dell’essere umano e della vita in generale. Eco parte da un esempio in campo musicale: ciò che anticamente veniva avvertito come dissonante, come l’intervallo di quarta aumentata o eccedente (non a caso definito nel Medioevo come *diabolus in musica*), in epoche successive verrà adottato dai più importanti compositori, come Bach e Mozart, per generare un importante effetto di tensione e di instabilità che poi si risolve nel successivo sviluppo



armonico¹⁴⁴. Quindi ciò che prima era visto come il *diabolus*, poi viene assunto come elemento che può essere sfruttato creativamente per ampliare le possibilità espressive di un'opera. Eco conclude, dunque, che “il brutto è relativo ai tempi e alle culture, l'inaccettabile di ieri può diventare ciò che sarà accettato domani, e ciò che viene avvertito come brutto può contribuire, in contesto adeguato, alla bellezza dell'insieme” (2007, 421). Ma poi aggiunge – e questo è il punto più interessante ai fini della mia riflessione – che questa prospettiva relativistica trova una significativa eccezione: “se il *diabolus* è sempre stato impiegato per creare tensione, allora ci sono reazioni basate sulla nostra fisiologia che rimangono più o meno inalterate attraverso i tempi e le culture. Il *diabolus* è stato via via accettato non perché fosse diventato piacevole, ma proprio a causa di quell'odore di zolfo che non ha mai perduto” (ibidem). E più avanti conclude: “nessuna coscienza della relatività dei valori estetici elimina il fatto che [...] noi riconosciamo senza esitazioni il brutto e non riusciamo a trasformarlo in oggetto di piacere. Allora comprendiamo perché l'arte dei vari secoli è tornata con tanta insistenza a raffigurarci il brutto. Per marginale che fosse la sua voce, ha cercato di ricordarci che, malgrado l'ottimismo di alcuni metafisici, a questo mondo c'è qualcosa di irriducibilmente e tristemente maligno” (op. cit., 436).

Alla luce di queste riflessioni, possiamo affermare che il punk abbia, tra le sue caratteristiche distintive, la capacità di mostrare il “brutto” e il “male”, attraverso elementi simbolici rintracciabili nella musica, nelle modalità espressive degli artisti e nel modo di presentare/representare il corpo (abbigliamento, piercing, capelli modellati in creste colorate, ecc.). L'atteggiamento urtante e dissonante del *punk* sembra opporsi alla tendenza della mente umana a rimuovere o a negare la “bruttezza” insita nell'essere umano e nella vita. Il *punk* rifiuta il successo e la

¹⁴⁴ Possiamo trovarne esempi celebri anche nella musica contemporanea e nel rock, come le prime note di *Purple Haze* di Jimi Hendrix.



popolarità perché essi soffocano questa voce, ma soprattutto perché è solo evitando la normalizzazione (il “così fan tutti”) che si può lasciare aperta la possibilità che la psiche compia, attraverso l’arte e le esperienze culturali, un’integrazione del brutto con il bello, inserendo le “dissonanze” in un insieme che può diventare non solo tollerabile, ma anche piacevole ed esteticamente bello.

Forse è per questa ragione che, allora come oggi, i puristi del genere considerano come non autenticamente *punk* qualsiasi interesse per l’aspetto commerciale della musica, qualsiasi tentazione di suonare con la finalità di compiacere il pubblico e di entrare a far parte del cosiddetto *mainstream*; tanto meno il produrre un disco assoggettandosi ai limiti e alle indicazioni di una *major* discografica. Il *punk* nasce e vuole restare *underground*.

Tornando ai Sex Pistols, essi, paradossalmente, non sono considerati come rappresentanti del “vero *punk*”: innanzi tutto perché, dal punto di vista musicale, hanno uno stile che non rispecchia affatto la dura essenzialità del *punk* ritenuto più genuino; lo stesso Johnny Rotten si distingue per uno stile canoro unico ed “anomalo” rispetto a quello della maggior parte dei cantanti degli altri gruppi dell’epoca. Ma soprattutto perché raggiungono troppo rapidamente la popolarità: il loro unico album, pur venendo bandito dalle principali stazioni radiotelevisive dell’epoca e dalle più importanti catene di negozi di dischi, in poche settimane scala le classifiche di vendita diventando un clamoroso successo, sia in Europa che oltreoceano.

Il *punk* più radicale “non ama il successo”; non a caso gruppi come i *Green Day*, che, quindici anni dopo i Sex Pistols, hanno fatto ritornare il *punk* ai primi posti in classifica, sono stati duramente criticati dai puristi, in quanto di fatto considerati un fenomeno pop.

Se osserviamo tutto ciò dalla prospettiva dell’adolescenza, ancora una volta troviamo spunti di riflessione preziosi nell’opera di Winnicott: questa continua ricerca



dell'essenza e della genuinità, nonché la rivendicazione di una libertà espressiva senza compromessi, mi sembra rimandino alla tensione tra *vero sé* e *falso sé* insita nel soggetto e particolarmente rilevante nel funzionamento psichico adolescenziale. Mi piace immaginare che Winnicott abbia elaborato queste teorie osservando in diretta quel fermento sociale e giovanile che, solo qualche anno dopo, avrebbe portato all'esplosione del fenomeno *punk* a Londra e in altre città della Gran Bretagna. Egli scrive: "È una caratteristica fondamentale degli adolescenti quella di non accettare false soluzioni. Questa cruda moralità fondata sul vero e sul falso" (1965b, 113). "Nello stato di salute: il falso sé è rappresentato da tutta l'organizzazione dell'atteggiamento sociale educato o, per così dire, dal «non avere il cuore in mano». Molto è dovuto alla capacità dell'individuo di superare l'onnipotenza e il processo primario in generale per ottenere il vantaggio di avere un posto nella società che il vero sé da solo non potrebbe mai conquistare o conservare. [...] Nel primissimo stadio il vero sé è la posizione, postulata teoreticamente, da cui vengono il gesto spontaneo e l'idea personale. Il gesto spontaneo è il vero sé in azione. Solo il vero sé può essere creativo e può sentirsi reale. [...] Nella vita sana esiste un aspetto compiacente del vero sé, una capacità dell'infante di essere compiacente senza esporsi; questa capacità, che poi è la capacità del compromesso, rappresenta una conquista. [...] Nello stesso tempo, nella situazione di salute, il compromesso cessa di diventare lecito quando la posta in gioco diventa cruciale. Quando succede questo, il vero sé è capace di annullare il sé compiacente. Clinicamente questo costituisce un problema tipico dell'adolescenza" (1965a, 181-190).

Aggiungerei brevemente che, in adolescenza, la ricerca dei canali espressivi per il *vero sé* e, più in generale, per la definizione di un'identità propria, può estendersi dal singolo soggetto, che vuole emergere come "voce fuori dal coro", al suo gruppo di appartenenza, diventando un "noi contro di voi". Nella Londra di fine anni '70 erano



frequenti gli scontri tra *bande* di *Punk* e di *Teds*: ciò che nelle sale dei concerti *punk*, per quanto estremo, rimaneva per lo più all'interno del registro della parola e del simbolico, ovvero di una “*teatralità antisociale*” (Home, 1995, 88) che vedeva l'organizzarsi estemporaneo di un gruppo giovanile intorno a un leader che non imbracciava un fucile, ma una chitarra, nella strada prendeva la forma di un'aggregazione violenta intorno ai soggetti più antisociali. In entrambi i casi mi sembra si possa osservare l'oscillazione tra una polarità in cui la soggettività dell'adolescente tende a disperdersi nella massa, secondo i meccanismi descritti da Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (1921), e una in cui, all'opposto, l'adesione al leader antisociale di un gruppo ha l'effetto di rafforzare i confini del sé (come, ancora una volta, ci indica Winnicott). Due “pulsazioni”, due momenti diversi del funzionamento psichico dell'adolescente, posti in una tensione dialettica l'uno rispetto all'altro.

Gimme danger¹⁴⁵. Il corpo “in scena”, il corpo “fuori scena”

Il *punk* rappresenta un genere musicale che si fonda essenzialmente sulle *performance live*, sui concerti. Il corpo ne è l'assoluto protagonista. Nel titolo di questo paragrafo ho voluto giocare con la parola “scena” per riferirmi sia alla scena fisica nella quale si svolge il concerto, divisa nelle due parti fondamentali del palco e della platea, sia alla scena come sinonimo di rappresentazione psichica, di pensabilità. Infatti, in adolescenza, il corpo assume un ruolo duplice e contraddittorio: da un lato, quello di base sensoriale e motoria che contiene la mente ed orienta le rappresentazioni di sé, come il “nord magnetico” della bussola; dall'altro,

¹⁴⁵ Canzone di Iggy & The Stooges, tratta dall'album: *Raw Power*, Columbia Records, 1973.
Iggy & The Stooges, “Gimme Danger” (Bowie Mix) (1973):
<https://www.youtube.com/watch?v=2Z7OeQAnMJ0>



paradossalmente, a causa delle trasformazioni della pubertà, quello di *perturbante* che può mettere in scacco il pensiero (Cahn, 2013). Proviamo a vedere le due facce della medaglia attraverso il *punk*.

Abbiamo visto come il *punk*, dal punto di vista ritmico, non sia adatto a sostenere la danza; la sua energia, fondata sui tempi veloci e sull'estrema linearità ritmica delle canzoni, si è tradotta in quella peculiare forma di ballo che è il *pogo*, consistente nel saltare sul posto scontrandosi e spingendosi gli uni con gli altri. Il *pogo*, quando fu inventato, “rappresentava il massimo del ballo minimale, adatto a (e evidentemente ispirato da) una tendenza ritmica della musica – quella ad eliminare distinzioni e differenze” (Laing, 1985, 118).

In questa accezione, il *pogo* può essere considerato un ballo non di gruppo, ma “di massa” (con un chiaro riferimento al già citato saggio di Freud): una forma di eccitazione e di incitazione collettiva, fortemente catartica, nella quale il soggetto accetta i rischi di “perdersi” psichicamente nella massa, lasciando che il proprio corpo si abbandoni ad una dinamica che risponde più alle leggi della fisica che non a quelle delle scienze comportamentali.

Ma quel che è interessante è che, nonostante questa energia sfrenata e fuori controllo, il *pogo* non viene considerato come un comportamento violento o distruttivo per le persone. Ancora Laing (ibid.) sottolinea che “nel *punk* non esiste il problema di azioni realmente violente compiute durante gli spettacoli. [...] L'incidenza di offese fisiche significative durante i concerti *punk* non sembra essere stata rilevante, e il baccano fatto dai media sui «tumulti» riguardava i danni alla proprietà (sedili rotti ecc.), fatti di ordinaria amministrazione nel vandalismo dei tifosi di calcio dell'epoca” (119). Siamo cioè di fronte a situazioni nelle quali, nonostante l'uso sfrenato e rischioso del corpo, sembra conservarsi una capacità rappresentativa che funge da limite per la soggettività.



Ancora ad una rappresentazione, sebbene di qualcosa di estremo e di “inaccettabile per la società”, rimanda la descrizione impressionistica che Antipirina et al. (1978) forniscono dei primi concerti punk: “Indumenti di plastica, svastiche e spille di sicurezza sugli abiti stracciati, catene e camicie sporche di vernice, i nuovi barbari conquistano la scena sulla quale sono preceduti da una nuova e tenebrosa Erinni: MADONNA ISTERIA! Per terra, centinaia di lattine di birra e di bottigliette vuote, nell’aria una perfida atmosfera sado/masochista. Pubblico e scena, ognuno per proprio conto, si devono ad ogni incontro accollare i rischi dell’happening. Non ci vollero molte repliche prima che fossero banditi da ogni sala da concerti e da ogni teatro” (10). Senza entrare nel dettaglio dell’iconografia *punk* – che ricorre ad abiti di scena e ad oggetti che solo raramente vengono utilizzati per rappresentare una precisa ideologia, ma per lo più come simboli per generare un effetto provocatorio e scioccante – vorrei qui mettere in evidenza come il *punk*, almeno quello delle origini, si proponesse come un esempio, trasgressivo e scandaloso, di arte performativa, nella quale si inseguiva “il sogno impossibile [...] di abolire la distanza, e quindi la differenza, tra esecutore e pubblico, tra il ruolo attivo del primo e quello passivo del secondo. Il *punk* era nato in opposizione al rock fatto di superstar che se ne andavano in giro con apparati super-tecnologici di fronte a un pubblico che non poteva far altro che comprare dei biglietti carissimi. Un effetto prodotto dai primi gruppi *punk* fu quello di trasformare gli ascoltatori in musicisti” (Laing, 1985, 109).

In tutto ciò il corpo la fa da protagonista. Musicisti e pubblico si incitano e provocano reciprocamente, come testimonia l’usanza tipicamente *punk* dello sputo: “lo sputo costituisce un fatto speciale per due ragioni. Rappresentò un contributo personale del *punk* al lessico dell’interazione pubblico/performer, e fu un rituale adottato sia dai musicisti sia dal pubblico: sputavano l’uno all’altro, e spesso l’uno sull’altro” (ibid., 112). Nei concerti *punk* l’artista sul palco non aveva alcuna intenzione di ingraziarsi il



pubblico¹⁴⁶, ma accettava anche di esporsi alla reazione di una platea la quale, a sua volta, si sentiva autorizzata ad annullare la distanza tra sé e l'artista: "l'incitamento proveniente dal palco trovava una risposta in sala. Non appena i musicisti lanciavano un assalto rituale, la reazione del pubblico era assicurata" (ibid., 111).

I "confini" interni alla scena, ovvero quelli che dividono fisicamente gli artisti dal pubblico, vengono sospesi, ma mi sembra che anche in questo caso, come in quello del *pogo*, il tutto resti per lo più all'interno di una cornice di rappresentabilità.

Tuttavia, situazioni del genere si muovono inevitabilmente sull'orlo del caos: musica e rappresentazione sono sempre a rischio di scomparire. Osservandole dall'esterno, possiamo rintracciare, da un lato il ripetersi di elementi che, seppur estremi (come lo *sputo*), fanno parte del rituale *punk*, quindi hanno una valenza simbolica e si inseriscono in una "struttura di significati"; dall'altro, momenti nei quali si può pensare avvenga una sorta di dissociazione tra la mente offuscata e il corpo "gettato nella mischia", una condizione psichica, individuale e gruppale, vicina alla perdita dei confini. In queste dinamiche il corpo oscilla tra "azioni parlanti" ed agiti che lo spingono vicino, e a volte pericolosamente oltre, il limite.

Se penso a un adolescente immerso in questo genere di situazioni, inevitabilmente me lo immagino come molto a rischio, in quanto ancora immaturo psichicamente e fortemente attratto da esperienze di limite che definiscano il sé. L'adolescente, spinto dal proprio "corpo pulsionale", si muove psichicamente lungo il crinale che separa il campo del rappresentabile da quello del non più rappresentabile: segnala l'esigenza psichica di affermare la sua assoluta giurisdizione sul proprio corpo, ma al tempo stesso può viverlo come "estraneo", come un "mezzo di cui ha perso il controllo". Nicolò afferma che, in adolescenza, "talora esiste una sorta di dissociazione affettiva

¹⁴⁶ "Non sono qui per il vostro divertimento, voi siete qui per il mio", affermava Johnny Rotten (Gilardino, op. Cit. 45).



dal corpo. Il corpo diventa «oggetto del parlare», «sorgente di sensazioni» non integrato nella mente e perciò nella soggettività in via di costruzione dell'adolescente [il quale] si guarda come se fosse all'esterno di sé, è lo spettatore di se stesso ed esiste nel sentire, nelle sensazioni che prova, sulla superficie della pelle, vista dall'esterno o vissuta sul piano sensoriale" (2016, 26-27).

Un ulteriore spunto di riflessione su tale complessa questione mi è giunto dalla visione di *Gimme Danger*¹⁴⁷, film-documentario di Jim Jarmusch su Iggy Pop e gli Stooges, considerati tra i principali esponenti del cosiddetto *proto-punk*. Sono rimasto colpito dall'uso esibizionistico, provocatorio, quasi sacrificale, che l'"Iguana" faceva del proprio corpo quando era sul palco. Insolera (1978) lo descrive così: "In scena, Iggy Pop si frusta la schiena a sangue, si masturba con il microfono, aggredisce. Nella vita, vive sulla propria pelle la corsa verso la morte: è un *junkie*, e la sua energia viene risucchiata via: dalla droga, dal suo morire sul palco, estenuato alla fine di ogni concerto" (160). Mi sono chiesto che differenza sussista, dal punto di vista intrapsichico, tra l'esposizione teatrale del corpo fatta dal *frontman* degli Stooges (e come lui tanti altri, non solo nel mondo del *punk*) e l'"agire sul corpo, agire con il corpo" di cui parla Nicolò (2016, 26) a proposito degli adolescenti. Fermo restando che, in questi casi, non credo si possa tracciare un confine netto tra rappresentazione ed agito, credo che la prima si abbia quando il soggetto integra dentro di sé la *sensorialità* e la *sensualità* (Nicolò, 2016), ovvero quando l'investimento libidico del corpo funge da "rete di sicurezza" contro il superamento del limite; al contrario, quando si verifica una scissione tra sensorialità e sensualità, il corpo è sempre esposto a grandi rischi.

¹⁴⁷ Jarmusch J. (2016). *Gimme Danger*. USA.



Solo quando la mente avrà completato il processo di integrazione del corpo, oggetto di uno stabile investimento libidico, il soggetto potrà scegliere di portarlo al limite, metaforizzando quella vicinanza tra la vita e la morte che invece, nella mente adolescente, può essere ancora un rischio reale.

See No Evil¹⁴⁸. L'im maturità creativa

Il *punk* è ancora attuale? Il fenomeno musicale di cui ho parlato in queste pagine, maturato in Gran Bretagna e negli Stati Uniti a partire dagli anni sessanta ed esploso negli anni settanta, sembra avere avuto, seppur con alterne vicende, un suo sviluppo fino alla fine del secolo scorso, per poi "disciogliersi" e venire "riassorbito" nel mare magnum del *pop-rock*. Come genere musicale esso ha ancora un suo seguito ed è fonte di ispirazione per molti giovani musicisti. Come movimento giovanile possiamo dire che il *punk* sia tramontato assieme alla giovinezza di coloro che l'avevano fatto esplodere. D'altro canto sono venuti meno i presupposti sociali e culturali che ne erano stati il terreno di coltura.

Nel corso di una parabola che dura ormai da cinquant'anni, il *punk* è stato dato per morto più di una volta; eppure fa ancora parlare di sé, ritorna in continuazione. Credo che ciò dipenda dal fatto che esso esprime una vitale esigenza di crescita e di rinnovamento, che è insita nell'essere umano e che, come abbiamo visto, si presenta ciclicamente nell'arte. Crescita e rinnovamento che si possono realizzare solo se si accetta di avere a che fare con ciò che, ad un primo sguardo, sembra estraneo, inquietante, quindi non integrabile (il "*diabolus*"), come ci dimostra efficacemente la Psicoanalisi.

¹⁴⁸ Brano dei Television, tratto dall'album: *Marquee Moon*, Elektra, 1977.

Television, "See no Evil" (1977): <https://www.youtube.com/watch?v=pulM6LkKlpl>



Da questo punto di vista possiamo dire che il *punk*, così come l'adolescenza, rappresenti una sorta di "enzima", un fattore psichico trasformativo che è sempre pronto ad attivarsi nel soggetto, anche durante la vita adulta. Se i generi musicali fossero assimilabili ai microelementi necessari al corpo, così che solo la bilanciata presenza di tutti essi – nessuno escluso – ne garantisse la salute, si potrebbe dire che la mente umana ha certamente bisogno di una giusta dose di "*punk*", per poter rimanere in salute.

Il *punk* si presta perfettamente a rappresentare l'urgenza espressiva e quella che nel titolo ho definito l'"immaturità creativa", tipiche del pensiero adolescente: come questo, ha il compito di rompere i vecchi schemi e di aprire nuovi spazi di rappresentabilità e, così come l'adolescenza, è destinato a passare o, meglio, ad evolvere. "Nei giornali dicono che il punk sta per morire. La sola ragione per cui potrebbe farlo, è che i *punks* sono cambiati in qualcos'altro", affermava Vivienne Westwood (cit. in: Antipirina et al, 1978, 57).

Questa "immaturità creativa", come ci mostra ancora una volta Winnicott (1971), non rappresenta solamente un'indispensabile spinta per la crescita psichica del soggetto, ma anche un elemento vitale per la società: "L'immaturità è una parte preziosa della scena dell'adolescente. In questa sono contenute le più eccitanti caratteristiche del pensiero creativo, un nuovo e fresco sentire, idee per un vivere nuovo. La società ha bisogno di essere scossa dalle aspirazioni di coloro che non sono responsabili. Se gli adulti abdicano, l'adolescente diventa adulto prematuramente ed attraverso un processo falso" (225). "Una delle cose emozionanti dei ragazzi e delle ragazze adolescenti si può dire che sia il loro idealismo. Essi non si sono ancora cristallizzati nella disillusione, ed il corollario di ciò è che essi sono liberi di formulare programmi ideali. [...] Non tocca all'adolescente avere una visione a distanza, che può venire più



naturalmente a coloro che hanno vissuto attraverso molti decenni, ed incominciano ad invecchiare” (229).

Bibliografia

- Antipirina R.** (1978). Il dolce stil novo degli anni '80. In Antipirina R., Binaghi W., Insolera M., Veleno R. (a cura di), *Punk. I “nuovi filosofi” della musica pop*, Milano, Arcana Editrice.
- Blos P.** (1979). *L'adolescenza come fase di transizione*. Roma, Armando, 1988.
- Cahn R.** (2013). La psicoanalisi alla prova dell'adolescenza. In Cahn R., Gutton P., Robert P., Tisseron S. (a cura di), *L'adolescente e il suo psicoanalista*, Roma, Astrolabio, 2014.
- Eco U.** (a cura di) (2007). *Storia della bruttezza*. Milano-Firenze, Bompiani-Giunti.
- Freud S.** (1921). *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. O.S.F., 9.
- Gilardino S.** (2017). *La storia del Punk*. Milano, Hoepli.
- Home S.** (1995). *Marci sporchi imbecilli. Attraverso la rivolta punk*. Roma, Arcana Editrice, 2012.
- Insolera M.** (1978). Per una definizione discografica del fenomeno punk. In Antipirina R., Binaghi W., Insolera M., Veleno R. (a cura di), *Punk. I “nuovi filosofi” della musica pop*, Milano, Arcana Editrice.
- Laing D.** (1985). *Il Punk. Storia di una sottocultura rock*. Torino, E.D.T. Edizioni, 1991.
- Losso R.** (2000). *Psicoanalisi della famiglia*. Milano, Franco Angeli.
- Nicolò A.M.** (2016). Il corpo estraneo in adolescenza. In Nicolò A.M., Ruggiero I. (a cura di), *La mente adolescente e il corpo ripudiato*, Milano, Franco Angeli.
- Vitaliano F.** (2013). *Sex Pistols. La più sincera delle truffe*. Milano, Laurana Editore.
- Winnicott D.W.** (1965a). *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma, Armando, 1970.



Winnicott D.W. (1965b). *La famiglia e lo sviluppo dell'individuo*. Roma, Armando, 1999.

Winnicott D.W. (1971). *Gioco e realtà*. Roma, Armando, 2006.

Francesco Onofri, Padova

Centro Veneto di Psicoanalisi

dott.francesco.onofri@gmail.com



Il tuo rap è come un rock

Guido Buffoli¹⁴⁹

Cantare, oh oh, rappare oh,oh,oh...

Da Modugno a Celentano, gli stili musicali mostrano modificazioni e successivi cambiamenti a seconda dei tempi, ma anche costanti che perdurano per un insieme di fattori complessi, utili da identificare perché danno molte informazioni su vari settori del sapere e del sentire umano. È significativo il fatto che riguardo alla complessità del rapporto uomo-suono tuttora non si sia riusciti, a differenza di altre standardizzazioni che si basano su racconti, domande, disegni, segni, colori, a costruire test proiettivi sonoro musicali proprio per la maggiore complessità nello strutturarli, somministrarli e interpretarli.

La musica si può definire ineffabile? E allora come si fa a parlarne? Da sempre comunque ci si prova, lo farò anch'io prendendo a prestito quello spicchio di musica che si chiama *rap* senza la pretesa di un'analisi musicologica esaustiva e dotta, sfruttando invece spunti associativi.

Fin da bambino ero sensibile alla musica, i miei cantavano nei giorni di festa, alle elementari sono stato avviato ai primi studi di teoria e della fisarmonica, benché avessi espresso il desiderio di suonare il pianoforte. Con la fisarmonica, non proprio

¹⁴⁹ Guido Buffoli (Padova), Membro Associato della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.



amata, scopro però il problema della coordinazione motoria visto che, oltre a suonare con due mani i tasti su due tastiere diverse, c'era la necessità di usare la sinistra come mantice per dare voce, continuità e volume.

La tastiera del pianoforte la vedi bene di fronte, quella della fisarmonica di striscio sulla destra, quella dei bassi e accompagnamento ancor meno, bisogna vederla piuttosto con le mani. L'uso del mantice esercitato dalla mano sinistra fa fare associazioni con il respiro, da una parte con i suoi limiti, dall'altra imprime forza e prolungamenti artificiali simili a chi li ottiene con lo studio del canto.

Fin da allora la complessità della coordinazione mi affascinava e guardavo anche con interesse le esibizioni di danza alla scuola di ballo. Anche il corpo poteva suonare musica e disegnare nell'aria.

La fisarmonica purtroppo già allora era diventata uno strumento di nicchia, più vicino agli adulti o alle gite in montagna. Non erano tempi in cui si ascoltava il bandoneon di Astor Piazzolla, allora sconosciuto.

In quel periodo nel panorama della canzone prevaleva ancora la linea melodica alla Claudio Villa, tuttavia cominciano a sentirsi le influenze del mondo rock, del beat e dei cantautori con testi impegnati. Nel ballo si passava dal walzer, dal liscio e dal lento, tutti balli di coppia, al rock and roll e al twist, in cui non c'era più il contatto di coppia e l'irruenza del movimento prendeva il sopravvento.

Nella scuola, quella di lingua italiana, la musica non aveva spazio e considerazione, però nel contesto giovanile si formavano i complessini, così, detto fatto, ho messo insieme ritmo, coordinazione e musica dandomi alla batteria, che insieme al basso erano il cuore pulsante dello Sturm Und Drang musicale giovanile. Sono passato, per transizioni, dagli Shadow, Rolling Stones, Beatles, agli Who, senza disdegnare l'Equipe 84, i Giganti e altri gruppi italiani; a seguire, durante l'adolescenza, ho iniziato a seguire le evoluzioni del blues, soul e Jazz e di qualche precursore come Carosone,



che nelle sue canzoni aveva intuizioni jazz, e un batterista come Gegè di Giacomo. Il mio idolo batterista, prima di Keith Moon degli Who, e del batterista degli Zeppelin, è stato Gene Krupa.

Partendo da queste esperienze e ricordi che hanno caratterizzato la mia giovinezza, fra le tante cose che si possono considerare nel panorama musicale e del rapporto uomo suono, di cui mi sono occupato come musicista terapeuta e psicoanalista interessato alla voce, mi sono soffermato sui rapporti fra musica e adolescenza, fra l'altro anche sul *rap*, che con i periodi turbolenti di quell'età c'entra parecchio.

Quando allora si ascoltava San Remo, gli adulti criticavano le novità, i capelloni, gli urlatori, dichiarando che era gente che non conosceva la vera musica; allo stesso modo anche ora, quando ho chiesto a diversi adulti perché secondo loro ai giovani piace molto la musica *rap*, mi sono sentito dire che è perché non si tratta di musica, ed è facile far credere di cantare.

Al di là di quella che potrebbe essere una difesa legata a rigidità di estetica musicale, ricordo che anche certa musica all'avanguardia, parimenti all'arte che cerca nuovi modelli espressivi, è stata definita a volte cacofonia di suoni alla rinfusa.

Per non essere superficiale e matusa, mi sono chiesto cosa mi facesse venire in mente il *rap*.

La prima cosa è stata ricordare le esperienze che ho fatto nell'ambito del rapporto uomo-suono-voce, specie legate ai tentativi di parlare cantando, o cantare parlando che utilizzavo nell'animazione e nella terapia di bambini con gravi problemi.

Bisogna provare per credere a quali difficoltà si va incontro, se si prova a improvvisare parole cantando e quali *step* bisogna attraversare per arrivare a strutturare dialoghi cantati che abbiano un senso, senza scadere in filastrocche semplici e ripetitive. Non è affatto facile e fa anche parte di esercizi che propongo, magari con prose ritmate,



nelle scuole di dizione teatrale, e di certo nelle scuole di musicoterapia e nell'animazione sonoro-vocale.

Si possono ricordare, per questo, la velocità e la scorrevolezza dei monologhi del "mattatore" Vittorio Gassman, che non erano solo virtuosi e complicati scioglilingua, ma ancor più le gare di velocità vocale dei 10 *rapper* più famosi, che sono davvero impressionanti.

A proposito dell'importanza della voce, di dizione o declamazione teatrale, mi sono ricordato del testo di Antonio Morrocchesi del 1832, intitolato "*Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*" dove parla delle regole di "*pronunzia*", "*enfasi*", "*tuoni della voce*", "*oratoria e gesti*" (1991).

Nella lezione sulla voce l'autore sottolinea l'utilità, la necessità di ben porgere (dal dizionario della Crusca, "porgere": buona o cattiva maniera nell'arringare, o nel favellare) la voce, ovvero declamare, ricordando l'importanza che a questo davano Demostene, Cicerone e Quintiliano.

Ho trovato interessante anche un passo in cui il Morrocchesi, parlando del leggere, scrive: "I libri che leggonsi altro non sono... che ombre vane di fantasmi privi di sangue ed il lettore ravvivar gli dee, se conoscer ne vuole chiaramente l'effigie; fa duopo che lor presti la sua voce, e i suoi gesti; vegga Edipo che si percuote la fronte e lo senta urlare pel dolore..." (1991, 32)

Paragona la voce a una specie di strumento a fiato, osserva che ciascuno può avere in sé tre *tUoni* di voce: alto, mezzano e basso che corrispondono alla "voce di testa, alla voce di gola e voce di petto" (tuoni sta per toni, ma l'associazione con tuoni mi pare conferire ben altra energia, e poter avere un senso rispetto ai timori e resistenze che spesso abbiamo riguardo alla voce e all'usarla come espressione emotiva, specie se questo mette in luce le difficoltà di armonizzare pensiero razionale e quello emotivo).



Oltre alla voce l'autore scrive capitoli sull'articolazione, sulla pronuncia, sulla declamazione, sull'enfasi, sulle pause e sui tuoni dei quali ha a dire: "Tre sono i mezzi che hanno gli uomini per esprimere le idee, e i loro sentimenti; parola, tuono di voce e gesto, ma le parole possono esprimere e vero le passioni col nominarle tuttavia se non si aggiunge il tuono della voce proporzionato, si esprimerà piuttosto un'idea che un affezione dell'animo [...] sebbene i tuoni possono variare quasi all'infinito, e che difficile sia il distinguere le differenze e darne delle regole certe, pur nulla ostante sembra che a tre specie ridursi possano, cioè; al tuono familiare, al tuono sostenuto, al tuono medio[...] Il tuono familiare è quello della conversazione ordinaria. Il tuono sostenuto si ottiene abbassando la voce sul principio di ogni periodo battendo sopra certe sillabe, facendo sentire le sillabe finali se in prosa le rime se in verso. Il tuono medio è più risonante di quello familiare ed alquanto inferiore al tuono sostenuto" (Morrocchesi, 1991, 147,148, 152).

Ancora l'autore, riguardo alla declamazione, illustra i segni che la contraddistinguono, e come uno spartito consentono di parlare di musica della declamazione, similmente a quanto avviene nel canto che era regolato da certe modificazioni che costituivano l'arte della "Meloepa". Questa era divisa in tre specie: l'*Ipatoide* (canto tenuto sulla corda bassa), la *Mesoide* (sulla corda di mezzo) e la *Nete* (canto sui suoni acuti). La Meloepa fu divisa in tre generi: *Sistaltica*, atta a serrare il cuore con le passioni, amore e tristezza. *Diastaltica*, per aprire il cuore a gioia coraggio e magnanimità. *Eucastica*, atta a ricondurre l'animo allo stato di quiete (151-152).

Proseguendo nella lettura della lezione sulla declamazione vengono esposti i segni con cui si possono indicare tutte le variazioni della musica della declamazione che per sintesi vengono ridotti a: intonazione di petto, di gola, intonazione familiare, sostegno, enfasi, interrogativo falso, linee superiori, linee inferiori, appoggiatura forte con l'intonazione di gola.



Mi è parso utile riesumare questa digressione storico scolastica per sottolineare come fin dall'antichità si è posta attenzione alla voce, alla parola e al canto in termini molto pensati e codificati, e come parlare, cantare e musica siano accomunati. È tristemente vero che riguardo alla comunicazione, al ben o mal porgere la voce nell'attualità, a parte settori di nicchia, ci sia scarsa attenzione ed educazione, e quanto questo possa riguardare sia noi psicoanalisti, specie se ci occupiamo di transfert e controtransfert e di ciò che inconsciamente si cela dell'inconscio dei tuoni della voce, sia tutti coloro che lavorano nel settore della terapia, della pedagogia e della comunicazione.

Tornando al *rap*, e al suo particolare uso della voce, ho visto diversi *rapper* fare gare, tipo botta e risposta, e ho fatto attenzione alla differenza di chi si occupava di non bloccarsi sulle rime, e di chi invece riusciva in più ad aggiungere contenuti.

Da ragazzi qualche volta ci si sfidava a "Oh che bel castello Marcondirondirondello..." con rime che finivano dopo un po' per diventare improbabili, bislacche o allusive al sesso. Nulla di nuovo sotto il sole?

Il *rap*, racconta persino Google, è nato nel Bronx negli anni '70 in America, collegato al *beat* e all'*hip-hop*, e ad occuparsi del mettere parole in rime un precursore è stato Anthony Holloway, noto DJ, ma il termine era già presente nell'Inghilterra del XVI secolo riferita al linguaggio afro-inglese vernacolare. Si è diversificato in vari sottogruppi, negli anni in cui la protesta e la rabbia pervadevano variamente la musica nel mondo. Ha similitudini e origini etnico africane, in cui c'è stata una millenaria tradizione ritmico-vocale e una cantilena prosodica nella voce portata dai *griot*, specie di cantastorie. Lo stile si ritrova anche nei discorsi di James Brown e nelle provocazioni di Mohamed Ali.

Per ritrovare connessioni più vive, pensando ai *rapper*, fanno capire di più film autobiografici come "*8 mile*" che racconta la storia di Eminem, uno dei pochi rapper bianchi riconosciuto e osannato dal pubblico di colore, in particolare dagli



adolescenti, o il film “50 cent”, nome di battaglia di altro *rapper* famoso nero, o quello ancor più complesso “Straight Outta Compton” dove spicca il *rapper* Dr. Dre, che fra l’altro ha favorito il successo di Eminem. Questi film raccontano spaccati di vita turbolenta americana, in cui il *rap* e la malavita si incrociavano spesso, raccontano del degrado, della droga, dello sbando adolescenziale, ma anche di come diventare *rapper* abbia permesso a questi protagonisti di trovare una strada e un’identità musicale e personale.

Il *rap* è fatto di testo, ritmo e toni, e si differenzia dallo *spoken word* perché si accompagna con strumenti musicali e sarebbe comunque nelle intenzioni etimologiche un modo di “conversare”. Il *rapper* può improvvisare nel senso di un *freestyle*, ma anche aggiungere proteste e accuse gareggiando in sfide “*dissing*”.

Spesso il termine "MC" e il termine "*rapper*" vengono usati come se fossero sinonimi. In realtà un MC è un *rapper*, ma il *rapper* non è sempre un MC. La caratteristica comune ai due personaggi è la capacità di comporre testi che abbiano un senso, che parlino di un qualcosa dall'inizio alla fine della composizione. Ma un *rapper* per essere veramente un bravo “maestro di cerimonia”, come dice chiaramente il suo nome, deve anche:

1. riuscire a fare *freestyle*, cioè improvvisare delle rime su qualsiasi base, sul silenzio, o con l'accompagnamento di un *beat-boxer*;
2. avere il *flow* (letteralmente *flusso*, inteso come il ritmo) necessario per riuscire a "trascinare" la folla che sta ascoltando.



Anche se si può fare *rap* (rappare) a cappella, solitamente un MC è accompagnato da qualcuno che possa fornirgli una base, che può essere il dj o il *beat-boxer*. In sostanza l'MC è il più alto grado di esperienza attribuibile a un *rapper*.

N.W.A. (Niggaz With Attitude) 1986 - 1992 – Artisti Dr.Dre, Ice Cube, Eazy-E, MC Ren, Dj Yella, genere *west coast, hardcore hip hop, gangsta rap*, famosi per il brano “Fuck tha Police”¹⁵⁰:

*“... Si fotta la polizia che viene da sottoterra
per un giovane nero è dura perché è marrone
e la polizia non vede altro colore, così
pensano di avere l'autorità di uccidere una minoranza..
... Fottendomi perché sono un teenager
con un po' di grana addosso ed un cercapersone
Rovistandomi nella macchina in cerca della roba
perché pensano che ogni ne*ro sia un narcotrafficante . . ”*

Eminem (genere *Comedy Hip Hop*) dal 1997 – scoperto dal Dr.Dre è considerato uno dei *rapper* migliori di sempre, premio Global Icon di MTV, è il quarto artista ad avere ricevuto il premio dopo i Queen, Bon Jovi e Whitney Houston. Primo *rapper* della storia a vincere l'Oscar per la migliore canzone con il brano Lose Yourself¹⁵¹ dal film autobiografico “8 Mile”. Diventa famoso con il brano “My name is”¹⁵²:

*“.. Ciao, mi chiamo(cosa?)
mi chiamo (chi?)
Mi chiamo (chaka-chak Slim Shady)..
... Ehi bambini vi piace la violenza? (yeah, yeah, yeah)
volete vedere che mi infilo unghie lunghe 20 cm nelle palpebre? (uh-uh)
vi va di copiarvi e fare esattamente come me? (Yeah, yeah)
volete provare un acido e fottervi più di quanto lo sia la mia vita? (uhu?)..”*

¹⁵⁰ N.W.A., “Fuck tha Police” (1988): <https://youtu.be/gZuxPKUVGiw?si=L5YVJmICtQQFgbOd>

¹⁵¹ Eminem, “Lose yourself” (2002): <https://youtu.be/xFYQQPAOz7Y?si=8pG3qAR7C9Mo7luW>

¹⁵² Eminem, “My name is” (1999): https://youtu.be/sNPnbI1arSE?si=CTV_QwarcqHWqQz-



50 Cent (*gangsta rap*) dal 2002 – Dopo la sparatoria che lo ha coinvolto a seguito di un’infanzia passata in una zona malfamata e dedita al crimine, lasciandolo colpito 9 volte, di cui una al volto con un frammento rimasto nella lingua e che gli donerà la sua particolare pronuncia, lancia la sua carriera da *rapper* fondando il suo gruppo G-Unit e con l’album “*Get rich or die tryin’*” per la precisione con il brano “*In da Club*”¹⁵³.

*“... Potete trovarmi al club, con la bottiglia piena di bollicine,
guarda, mami, ho delle pastiglie di ecstasi se sei una che si fa,
mi piace scopare, non fare l’amore, quindi vieni e dammi
un abbraccio se vuoi una ripassata...
... Ne*ri, avete sentito che me la faccio con Dre e ora volete tutti
mostrarmi il vostro amore?
Quando vendi come Eminem allora le tr*ie vogliono scopare (woo)
Guarda fratello, niente è cambiato, le tr*ie sono tr*ie e la G-Unit va alla grande...”*

Si può affrontare l’argomento *rap* secondo diverse linee riguardo a musica e testi, la più complicata è quella di estrapolare all’interno della storia della musica quali passaggi evolutivi, creativi o involutivi hanno portato a rendere questo genere, particolarmente gradito agli adolescenti, riconoscibile e strutturato. In ogni caso, non si può banalizzare superficialmente dichiarando che il *rap* non è musica e che, semplicemente, guardando la durezza dei testi che espongono crudamente aspetti della realtà, inneggia al fottersene di regole, etica e linguaggio. Il *rap* deriva da paesi lontani, da zone molto disagiate, alcune tristemente presenti anche in Italia ed in Europa, comunque fra i giovani, non solo adolescenti, anche da noi è molto presente la convinzione che sia necessario procurarsi adrenalina, sballo, alcol, droga, sesso facile, e protestare contro gli adulti e il potere repressivo.

Per il momento mi limito a soffermarmi su alcune caratteristiche basiche. Se nelle intenzioni il *rap* è un modo di conversare, si pone un obbiettivo comunicativo e sociale che va al di là del rapporto fra ascoltatore e musicista perché è come se intendesse,

¹⁵³ 50 Cent, “*In da club*” (2003): https://youtu.be/5qm8PH4xAss?si=Mj_frtlhKSYpKw23



in modo più diretto, coinvolgere l'ascoltatore e promuovere una risposta, magari sfruttando i neuroni a "orecchio" invece che a specchio.

Un conto è coinvolgere il pubblico con le emozioni, invitandolo a "su le mani!", a battere il tempo o a cantare alcuni passi del pezzo, come spesso avviene nei concerti in altri generi musicali, altro è mandare messaggi vari di protesta, di accusa, altro ancora è conversare, cioè indurre con il proprio *rap* gli altri a fare altrettanto abbassando le barriere fra palco e platea.

Cantare insieme prevede in qualche modo capacità di sintonizzarsi su ritmo, melodia e testo. Difficoltà che spesso fa desistere quelli che temono di essere stonati e aritmici. Rappare insieme facilita in questo senso, allarga le possibilità di partecipazione? È più facile parlare cantando, che cantare?

Considerando l'etnomusica, socio-familiare che da secoli influenza il canto, il ritmo e la danza, si può pensare che il *rap* cerchi e trovi modi di oltrepassare i limiti che testi e ritornelli impongono.

Gli adolescenti spesso amano ambivalentemente sentirsi liberi, anticonformisti, e allo stesso tempo conformi a un gruppo, a un'idea, un movimento. Non c'è dubbio che lo stile *rap* abbia influenzato i giovani, non solo nel vestire, nel muoversi, nel gesticolare e nell'usare linguaggi come "brò... fra... bella zia".

Per associazione penso allo stile e alla forma, all'uso dei giovani del cappuccio che era utilizzato spesso dagli adolescenti nelle zone disagiate per non farsi riconoscere dalla polizia o dai rivali e che è diventato poi un uso distintivo comune anche da noi. Credo che il *rap*, riguardo alle oscillazioni ambivalenti adolescenziali, si presti bene sia ad animazioni che a manipolazioni per consentire ai giovani sia positivamente di provare mettere in mostra aspetti dell'individualità, sia di nascondersi non solo con i cappucci e l'abbigliamento, ma di nascondersi camaleonticamente nel gruppo, nello *slang*



comunicativo e nei gesti sotto la bandiera del sottrarsi alla tirannia degli adulti, visti come capò a loro volta sottomessi al potere.

“*Il mio canto libero*”¹⁵⁴ diceva Lucio Battisti: vero o no, sappiamo che l’adolescenza oscilla fra bisogno di libertà e di rifugio nella *comfort zone*. Cantare liberamente e stare invece in bolle ristrette potrebbe rispecchiare questo genere, sia a livello musicale che vocale, tonale e modo di esprimere emozioni.

Recentemente si è svolto a Scampia un grande festival rap dove sono state fatte interviste a musicisti per parlare di questo genere musicale. La prima cosa che salta alle orecchie è che si tratta di artisti musicalmente preparati e non faciloni che hanno cercato generi imitabili. In particolare i rapper hanno rappresentato agli intervistatori la vera complessità del rap, nel senso che un testo, per essere un buon prodotto, deve avere ritmo e melodie convincenti, su cui mettere parole che affrontino temi seri, introspettivi e di protesta, sommati ad inserti comico-ironici divertenti. Parole e musica si devono rincorrere e ritrovare in un complesso ritornello di rime, su cui si costruiscono altre rime dette anche “barre”. Il tutto assieme a movimenti e gestualità e uso dei toni della voce che si fondono in uno stile particolarmente riconosciuto dai giovani.

In un certo senso il *rapper* professionista è come se dovesse eseguire contemporaneamente una partitura orchestrale per più strumenti e danza. Si tratta quindi di un genere molto complesso che impegna gli artisti contemporaneamente su più fronti, non solo per fare spettacolo ma per comunicare con il pubblico, renderlo più partecipe ed emotivamente coinvolto.

¹⁵⁴ Lucio Battisti, “*Il mio canto libero*” (1972): <https://youtu.be/UtUHESPfiE?si=gJ7kThOclAh9da>



A detta degli intervistati, si può dire che ormai esiste un *rap* italiano distinto, che si svincola da quello americano o straniero, e viene considerato dal *rap* estero, che nelle sue canzoni ha iniziato a fare uso di parole italiane.

Mi sono chiesto se gli adolescenti percepiscono la complessità di questo genere musicale, quanto li coinvolge e in un certo senso li apparenta e li fa partecipare, portando, magari in modo disordinato, temi più vicini a loro. Spesso i testi esprimono allo stesso tempo protesta dura, rabbia, volgarità ma anche eros, quotidianità di mix conflittuali; c'è anche un uso ipnotico di *ragtime* ossessivi, unito alla possibilità di un uso liberatorio della voce che a ben sentire si avvicina agli antichi esercizi della retorica e del ben parlare.

Proprio il recupero insistente della voce e della parola si contrappone ai silenzi e all'uso e abuso della comunicazione digitale interpersonale degli adolescenti e può consentire loro di affrontare, almeno in parte, il tabù della loro voce e della identità vocale nel percorso transizionale dell'emancipazione.

Come avevo anticipato, parlare cantando è un'esperienza utile su diversi aspetti: consente di entrare in un rapporto più consapevole fra ritmo e respirazione, fra volumi, toni e risonanze delle cavità interne che concorrono alla specifica identità sonoro vocale di ogni persona, che recenti esperimenti ritengono di poterla tipizzare anche in maggiore e minore. Cantare parlando permette di esplorare le diverse potenzialità di estensione, colore e timbro, avvicinando la persona al contatto con le rapide associazioni sonoro-emotive che accompagnano la voce e la comunicazione e la riconducono alla sua storia etno-sonoro-familiare, culla della taratura sonora di emozioni e affetti; più semplicemente, consente di esercitarsi su allungamenti e accorciamenti di vocali e consonanti e di dare rinforzi ritmici. Non ultimo negli esercizi di improvvisazione, fa risaltare resistenze ma anche aumento delle associazioni libere.



Tornando al “*mio canto libero*” chi se la cavava con la voce provava a cantarlo, accettando che fosse molto difficile assomigliare e impossibile eguagliare la voce di Battisti, o di Mina, o di tanti altri, chi si sentiva stonato nemmeno ci provava e se ne stava in disparte invidiando gli altri. Con il *rap* alcune di queste difficoltà si superano e il canto risulta più accessibile a molti, tanto che, pur essendo, come detto, molto complesso per gli autori e i virtuosi, ai concerti il pubblico viene invitato a risuonare non solo nei brevi ritornelli.

Un altro aspetto che si può cogliere è l’uso di *slang*, che negli stessi testi miscelano insieme esclamazioni, parolacce, proteste, giudizi, stati depressivi, idealismi, ricerca di libertà, conformismi anticonformisti e storie di vita personali, di coppia, sociali.

Osservando i *talent show* spesso si vedono giovani partecipanti, già con nomi d’arte, precocemente approdati al *rap*, che spesso raccontano come l’unico modo di attraversare difficili momenti della loro vita sia stata la musica, in questo caso il *rap*. Dichiarano di sentirsi loro stessi quando cantano e suonano. Si nota anche come frequentemente siano soggetti timidi e introversi nel parlare, mentre trovano energia e potenza nell’esprimersi *rappando*.

Che l’adolescenza sia un periodo straordinario e difficile non occorre ripeterlo, così come i processi che tendono a raggiungere un’identità anche per quanto riguarda il genere. Sottolineare che la musica sia uno spazio caro ai giovani e che siano i primi ad accoglierne le novità non ci dice nulla di nuovo, così come che ci siano per ogni nuova generazione tipizzazioni sonoro-musicali diverse. La domanda interessante è se il *rap*, che parte da molto lontano, ora abbia la sua risonanza perché particolarmente si collega alle pulsioni e ai conflitti adolescenziali, e come si rapporti a un malessere ambientale diverso ma più esteso rispetto al Bronx o ad altre aree disagiate.

Personalmente ritengo di sì. Chi *rappa* parla, si racconta, canta, usa la voce come uno strumento ritmico, protesta, soffre, si indigna, gesticola, cammina e danza, usa segni,



segnali e simboli comunicativi, si traveste e si smaschera alternando tutte queste cose all'interno di un insieme. Confusione e ordine si susseguono... i volumi si alzano e si abbassano ma non diventano l'urlo, il grido che caratterizzava musiche dure precedenti... si parla di sesso, si usano termini espliciti ma è meno presente la seduzione o l'eroticizzazione. Viene riportata, anche se non intenzionalmente, l'attenzione al fatto che la ipersessualizzazione negli agiti adolescenziali è spesso una copertura alle difficoltà di relazione... formalmente si ammette la libertà di genere e si spinge a una precocità di autodeterminazione... si forniscono *pattern* difensivi all'ansia, alla dipendenza in un mix di negazioni e prese di coscienza.

Va anche sottolineato come il rap italiano sembri scorrere in modo più liscio e melodico, se il rapper canta in napoletano o comunque meridionale, magari anche perché qualche origine antesignana proviene dal "teatro dei Pupi" e dal "Cunto" che si basavano sulla fascinazione della parola.

Credo sia importante che, senza saperlo, attraverso il *rap* si attivi una qualche forma di percezione, attenzione "materica" al fatto che comunichiamo attraverso corpo-pensieri concreti e non astratti, e che quello che avviene nelle miscele di alternanze del *rap* alluda, anche se parzialmente e in modo più semplice, alla vera complessità di ciò che succede nascostamente nella relazione umana. Il vero *rap* può rendere più percepibili gli scambi, poco consapevoli, dei corpo-pensieri e slatentizzare maggiormente segnali di transfert e controtransfert, non solo nella coppia *rapper*-ascoltatore, ma anche nelle proiezioni del *rapper* sul gruppo e viceversa.

Non è tutto suono quello che suona, può essere anche rumore come nell'astrattismo musicale, certo può anche essere solo rumore e basta. Si potrebbe dire che il *rappare* è una specie di palestra spontanea popolare animativa, che supplisce alle carenze della musica nella scuola, specie per il canto, facilita la ginnastica della voce e la integra nel corpo, attraendo persino i titubanti che si credono stonati e magari



cantano solo sotto la doccia. Si tratta di un genere che consente di esprimere voce, parole e movimento senza dovere essere cantanti o ballerini provetti e avvia all'esibizione scenica, quindi, nella fase iniziale anima un apprendimento facilitato che non oppone grandi barriere, anzi migliora l'identità vocale e lo schema corporeo.

Tuttavia, essendo un genere molto complesso, come ogni altro genere musicale, per progredire ed essere davvero goduto creativamente richiede particolare applicazione e non va confuso con i *rapper* fai da te, improvvisati che cercano scorciatoie. Quest'ultima tendenza, frequente nell'adolescenza, riprende la parte infantile che si aspetta magia, più che perseverazione esperienziale. Sempre nell'adolescenza può esserci anche la perseverazione ossessiva e ripetitiva che diventa sorda proprio alla realtà dei corpo-pensieri che utilizza difensivamente il *rap*.

Non va dimenticato il potere attrattore del *rap*, di potersi identificare in un gruppo che accoglie e protegge e si presenta senza bavagli e peli sulla lingua, e si permette anche di esercitare, attraverso certi testi, rappresentazioni conflittuali di irrigidimento e rabbia mascherati.

In questo cocktail che può risultare più o meno buono, a seconda della bravura del barman e della sensibilità gustativa dei bevitori, ci metterei anche un pizzico di ritorno alla strofa e al ritornello, alla *nenia*: alla fiera dell'est... volta la carta... gira la scopa Piero *se copa*... quarantaquattro gatti in fila per tre col resto di due... e anche un po' di *grammelot* tipo Dario Fo e del veneto Ruzzante.

Qualcuno ha detto che la musica è una specie di droga, che però non fa male, e questa frase fa pensare soprattutto all'adolescenza, in cui appunto sballo e droga sono molto diffusi. Va detto però che, mentre alcol e droghe producono sensazioni, ma anche evidenti danni, la musica, sempre che non sia usata a volumi nocivi o manipolata, danni non ne produce.



Come diceva una canzone: “solo una sana e inconsapevole libidine, salva i giovani dallo stress e dall’azione cattolica”¹⁵⁵.

Altre storie sono quelle tristemente note di suicidi di musicisti anche famosi e di morti premature. A questo proposito si può ricordare Freddie Mercury dei Queen e il *rapper* Eazy dei Compton, prematuramente scomparsi per Aids proprio quando avevano ricomposto le band originali che si erano sciolte per conflitti e litigi. L’adolescente ha sempre dimostrato di avere bisogno, scostandosi dai genitori, di trovare altre famiglie attraverso l’appartenenza a gruppi e di creare legami di fratellanza, spesso però instabili e conflittuali.

La storia dei Queen e dei Compton ha mostrato come attraverso la musica, nonostante le vicissitudini della vita che li ha portati anche a litigare e dividersi, questi musicisti abbiano mantenuto relazioni affettive tali da permettere loro di riavvicinarsi ed essere solidali durante la malattia e la morte dei loro leader. Per gli adolescenti e il loro cammino emancipativo è piuttosto importante non solo imparare ad andare d’accordo nelle relazioni, ma anche a saper litigare senza che la rabbia distrugga l’affetto e la comunicazione.

La musica, la danza e il canto in particolare hanno una funzione protettiva rispetto alle pulsioni aggressivo-distruttive. In particolare l’atto cantato non è rilassante ma energizzante, e ha un’azione sul sistema nervoso centrale molto attivo, se mai il rilassamento giunge dopo aver esercitato e goduto il canto.

Nel cantare si può immaginare poi una specie di percorso evolutivo relazionale che parte dall’in-sonanza, passa alla per-sonanza e arriva alla con-sonanza.

Con in-sonanza ci si riferisce alla percezione del suono nel corpo e a una sua funzione psicosomatica armonizzante; si dice infatti sentire di testa, di pancia. Per per-sonanza

¹⁵⁵ Zuccherò Sugar Fornaciari, “Solo una sana e consapevole libidine salva il giovane dallo stress e dall’azione cattolica” (1987): https://youtu.be/YhY5aJ0sBVY?si=8cG5UAsmTT3G9_FU



si intende ciò che rende specifico e peculiare il sentire di ogni persona e contribuisce alla consapevolezza di un'identità (persona = per-sonat).

L'identità sonoro-vocale, la conoscenza del proprio sé, consente di aprirsi alla relazione e diventa un "per", quel "per" latino, il mezzo per scoprire come suonare, cantare, parlare all'altro. Infine, attraverso la conoscenza e la consapevolezza del sé sonoro e di quello altrui, si può raggiungere la con-sonanza, cioè il risuonare, armonizzare, sintonizzare insieme.

Tutto questo sembra adattarsi bene allo sviluppo della persona, in particolare all'adolescenza, con le sue varianti di toccata e fuga del percorso verso una consapevolezza maggiore, e il *rap*, che certo non è una panacea, attraverso la sua diffusione, specie se vissuto dal vivo, realizzando una specie di yoga sociale, può favorire queste tappe di sviluppo.

Prima di essere adolescenti, i giovani sono bambini, ed è interessante notare come osservazioni su gruppi di bambini con diversi gradi di sviluppo psicofisico in merito all'ordine di precedenza tra poesia, melodia e ritmo, hanno rilevato che il gruppo di bambini con un normale sviluppo psicofisico mostrava preferenza per poesia, melodia e ritmo; il gruppo che aveva problemi neurologici mostrava preferenza per ritmo, melodia e poesia; il gruppo con problemi psicopatologici mostrava preferenza per melodia, poesia e ritmo.

Da tanto gli esperti e i critici musicali utilizzano linguaggi molto complessi, persino astrusi per i profani, per valutare e confrontare il più possibile opere, composizioni musicali, testi e musica. Come già detto, fin dai tempi dei Greci e dei Romani l'importanza del ben porgere la voce, l'oratoria, aveva grande considerazione. Come testimonia, pur molto dopo, la meteora del Farinelli, l'evirato cantore, che sazio e forse stanco dei suoi successi, intuendo che il genere musicale barocco fatto di trilli



e gorgheggi stava tramontando, dedicò la sua voce alla cura (antesignana della musicoterapia) di due sovrani di Spagna affetti da gravi problemi psicopatologici.

Con le strumentazioni attuali si sono fatte molte scoperte in campo fonologico, foniatico, e sul suono in genere, che con l'utilizzo controllato delle vibrazioni ha trovato molte applicazioni, anche in campo medico nella diagnostica e nella terapia con gli ultrasuoni. In proposito sono venuto a conoscenza di un'interessante esperienza padovana, maturata nel corso di molti anni in un negozio-laboratorio di strumenti musicali, in cui Carmelo Gaudino si è occupato della ricerca di frequenze misurabili sul corpo umano per valutare come questo possa essere d'aiuto nella scelta di strumenti musicali per specifici musicisti, arrivando poi a sviluppare un concetto di "identità acustica delle persone". Il tutto è partito dall'intuizione che la risonanza del cranio e del torace possiede per ogni persona una frequenza ben precisa, per arrivare a considerare come questo abbia importanza nella conformazione della voce e se, oltre a far cogliere affinità persona-strumento musicale, possa comportare simpatie acustiche fra le persone, le coppie e fra genitori e figli.

Il progetto, che mira a validazioni scientifiche, si propone ad esempio di verificare se si può parlare di persone accordate in maggiore o minore, e se si canti più facilmente nella propria tonalità, ma anche se le persone con tonalità diverse siano più soggette a incomprensioni e se anche le dinamiche interfamiliari risentano del fatto che riguardano soggetti con tonalità differenti.

Tornando al *rap* e all'adolescenza, ho voluto inserire queste note più che altro per approfittare del fatto che quando si parla di adolescenza nulla è scontato, e ciò che si afferma facilmente poi si "sconferma".

Ho cercato di andare oltre l'immagine superficiale e negativa che si dà ancora del *rap*, e di considerare come il suo apprezzamento giovanile sia legato al fatto che il *rap*, ereditando da altri generi precedenti e dalla musica rock ed *heavy metal*, cerchi vie di



comunicazione e protesta più evolute, specie in questo momento buio dell'esistenza umana in cui i ragazzi sono subissati da insicurezza, imprevedibilità e pesantezza depressiva sul futuro e da esempi della difficoltà degli adulti a promuovere un mondo migliore più libero e vivibile.

Come ogni genere musicale anche questo ha diversi livelli di qualità, dal commerciale a quello più artistico.

Il *rap* anche a un'analisi musicale, non è un genere così facile, proprio per le diverse modalità, produttive espressive, che lo distinguono nel "conversare" attraverso il verbale e il non verbale. Osservando i concerti *rap* si vede come gli ascoltatori si muovono, non solo integrandosi con la base ritmica, ma con una specie di danza ondulatoria che sostiene coralmemente i musicisti, in modo più vivo di quando assistiamo, in altri concerti, all'onda delle mani alzate. Bene o male riguarda anche il far rumore per risvegliare le coscienze dormienti e contrastare l'assuefazione all'indifferenza, anche se poi non si sottrae al mondo del business e da questo è spesso sfruttato.

In conclusione, mettendo sulla bilancia cose buone e meno buone, volendo cercare le parti sane senza negare quelle malate, si tratta di vedere in cosa il movimento *rap* possa essere di aiuto ai giovani, in particolare per quei passaggi evolutivi che, come detto, vanno dall'in-sonanza, alla per-sonanza e alla con-sonanza, ricordando come proprio nel turbinio conflittuale adolescenziale sia importante non disperdere la carica pulsionale energetica che lo pervade possibilmente indirizzandola in un sano cammino emancipativo.

Rock e rap continuano a coesistere, lo testimoniano i successi mondiali dei Maneskin, ma per i giovani, come impatto di massa, ascoltare e cantare il *rap* penso sia più integrante, e una palestra più formativa per distinguere i confini della libera espressione, per poter passare dall'evacuazione, dallo sbocco, della rabbia, della



frustrazione, all'eros anti-ipocrisia, capace di contenere le emozioni e consentire l'esplorazione dell'inconscio con i suoi grovigli di corpo-pensieri.

Spetta anche agli adulti comprendere meglio queste dinamiche sane e dare una mano a liberarle, o almeno limitarle dagli aspetti parassitari e avidi da cui molti *rapper* stessi si sono fatti travolgere, mandando messaggi che inneggiano alla libertà, alla condanna del sistema mentre poi ne fanno parte ricalcandolo o trasmettendo ai giovani l'ode all'eccesso come una reazione rabbiosa e depressiva all'impotenza che non prevede possibilità di cambiamento.

Queste dinamiche dovrebbero trovare considerazione ed attenzione in tutti, specie nei professionisti che utilizzano la voce, ed ancor più in quelli che si occupano di aiutare persone in difficoltà. La complessità delle correnti transferali e controtransferali presenti in ogni contatto relazionale, che passano attraverso la voce ed i corpo-pensieri, a mio avviso dovrebbero interessare particolarmente gli psicoanalisti e gli psicoterapeuti, nei percorsi di analisi didattica e di supervisione, includendo lo studio e la conoscenza del rapporto uomo-suono, della voce in particolare, per favorire confronti clinici più attenti a ciò che sfugge nell'accordatura e nei cori inascoltati dei due componenti della coppia terapeutica e nei lavori di gruppo e consentire un maggior accesso all'inconscio.

Nota: il *rap* utilizza una strumentazione tipica *Hip-Hop*, cioè il dj usa due piatti e sequenze preregistrate a fa "*scratching*¹⁵⁶" e si inseriscono su questo sfondo uno o

¹⁵⁶ Manipolazione del suono usata dai disc-jockey per aggiungere alla musica un effetto ritmico di rumore.



più cantanti “*toasters*¹⁵⁷”. Esistono gruppi italiani, salentini che cantano in dialetto con uno stile più simile al *Reggae*, *Ragamuffin giamaicano* che a quello *rap nordamericano*.

Bibliografia

- Buffoli G.** (1997). Anche nella psicoterapia le voci possono fare la differenza. In Sacerdoti G. e Racalbutto A. (a cura di), *Differenza, indifferenza, differimento*, Milano, Masson.
- Buffoli G.** (2001). Quadri e suoni di terapia infantile. *Riv. di Psicoanal.*, 47, 667-676.
- Maròthy J.** (1987). *Musica e uomo*. Milano, Unicopli-Ricordi.
- Morrocchesi A.** (1832). *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*. Roma, Gremese editore, 1991.
- Rosolato G.** (1982). La haine de la musique. In Dufour C., *Psychanalyse et Musique*, Paris, Société d'édition “les belles lettres”, 1983.
- Stefani G.** (a cura di) (1996). *Intense emozioni in musica*. Bologna, Clueb.

Guido Buffoli, Padova
 Centro Veneto di Psicoanalisi
buffoliguido@gmail.com

¹⁵⁷ Il *toasting* (o *toastin'* o *toast* o *chatting*) è uno stile vocale usato nella musica [reggae](#) che consiste nel parlare o [cantare](#)/cantilenare sopra un [riddim](#) o un [beat](#), ovvero parti di [brani musicali](#) essenzialmente composte da [percussioni](#). È composto dalla creazione di un flusso sonoro ininterrotto, all'interno del quale le parole sono abbreviate, storpiate o pronunciate molto rapidamente.



Nella musica trap, la tenuta dell'istante

Monica Bomba¹⁵⁸

*Manca poco alla cena;
brillano i rari autobus del quartiere,
con grappoli d'operai agli sportelli [...]*

*e, non lontano, tra cassette
abusive ai margini del monte,*

*o in mezzo a palazzi, quasi a mondi, dei ragazzi
leggeri come stracci giocano alla brezza
non più fredda, primaverile*
(Pier Paolo Pasolini, Le ceneri di Gramsci, 1957)

Vorrei proporre una riflessione su un genere musicale tra i più ascoltati dagli adolescenti di oggi e sull'uso che questi ne fanno mentre danno forma al proprio modo di stare coi pari e di crescere. Mi riferisco alla musica *trap*, capace di attirare a sé una buona fetta di ragazzi italiani, divenendo la colonna sonora del loro quotidiano. Nell'esplorare i brani di questo oramai vasto universo musicale, è possibile riconoscere, in alcuni casi, una certa propensione all'uso concreto del linguaggio, alla presentazione di testi violenti e a volte anche volgari.

È però altresì possibile individuare una diversa matrice della musica *trap*, che compone una buona parte della produzione musicale disponibile. Questa sembra, al contrario, potenzialmente in grado di rappresentare una sorta di corrimano

¹⁵⁸ Monica Bomba (Milano), Membro associato della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Milanese di Psicoanalisi.



(evolutivo-transizionale) che l'adolescente può utilizzare a favore del proprio sviluppo e processo di personalizzazione.

Come in molti ambiti artistico-culturali, anche nella galassia *trap* vi può essere un'area di sovrapposizione tra le due propensioni (concreta e transizionale), e la qualità dell'uso da parte dell'adolescente di questi testi dipende dalla sua capacità di giocare, di scegliere, e di utilizzare anche le ombre, presenti in certe musiche *trap*, per pensare.

I fenomeni transizionali, che dinamicamente si trasformano nelle varie età della vita, rappresentano inoltre la funzione della mente che l'adulto ha a disposizione per percepire il valore delle esperienze degli adolescenti, quindi per comprendere quanto queste favoriscano, oppure no, l'illusione di continuità dell'esistere ("*going on being*", Winnicott, 1971).

Poniamo dunque di essere in presenza di un'adolescenza sana, che ascolta i propri musicisti preferiti, sa farne buon uso e da essi ne trae una qualche forma di ispirazione. Sarà questa area più creativa della musica *trap* che approfondirò nel testo.

Per la strada

Questo discorso sullo spazio intermedio introduce una tematica centrale nella storia della musica *trap* e che ritengo essere ad essa legata, in forma di metafora. Mi riferisco alla vita di strada, di periferia, come area di sviluppo potenziale della città post-moderna, *topos* presente in molte narrazioni e opere di artisti contemporanei.

"C'è solo la strada su cui puoi contare/La strada è l'unica salvezza/C'è solo la voglia e il bisogno di uscire/Di esporsi nella strada e nella piazza/Perché il giudizio universale/Non passa per le



case/Le case dove noi ci nascondiamo/Bisogna ritornare nella strada/Nella strada per conoscere chi siamo [...] In casa ti allontani dalla vita/Dalla lotta, dal dolore, dalle bombe”

(Gaber, 1974)¹⁵⁹

Giorgio Gaber, che si è sempre interessato alla complessità della relazione tra individuo e società, negli anni '70, periodo di grande libertà sentimentale, insieme a Luporini, scrisse *C'è Solo la Strada* (1974), un invito a uscire dalle proprie case per partecipare attivamente alla vita di comunità e affrontare insieme agli altri i problemi della società. La strada può essere intesa qui anche come luogo dell'incontro con aspetti di sé e dell'altro del tutto ignoti, autentici, controversi, violenti, a volte dimenticati, periferici appunto. Il “giudizio universale”, citato da Gaber, non sarebbe dunque quello divino, ma l'impatto trasformativo che può avere il confronto con il senso di verità, degli affetti, delle relazioni, della vita della strada. In un'ottica claustrofilica (stare nelle case dove “noi ci nascondiamo”), ci si potrebbe in effetti scoprire inclini a porre un'attenzione solo parziale su ciò che accade, e cogliere in particolare i movimenti “al centro della scena”, perdendoci quel che si agita nelle parti più estreme e lontane da esso. Ma come definire il “centro della scena” se non ciò che è familiare, apparentemente più semplice da comprendere e meno controverso? È dunque possibile allontanarsi dal familiare per esplorare una musica che viene dalla strada e che in essa si annida?

Il fotografo milanese Gabriele Basilico era ossessionato dal cemento delle periferie ed è proprio ai bordi delle metropoli che scattò alcune tra le sue foto più poetiche, cariche tutte di un messaggio etico e politico. Giovanna Calvenzi, *photo editor* e curatrice della mostra “Metropoli”, tenuta nel 2020 al Palazzo delle Esposizioni di

¹⁵⁹Giorgio Gaber, “C'è solo la strada” (1974): <https://www.youtube.com/watch?v=V2qYnD0sAr8>



Roma, lo ricorda così: “Nelle città che fotografava, nei lavori che faceva, privilegiava le situazioni legate alle periferie, alle nuove costruzioni. Cercava di raccontare la città media, piuttosto che il centro storico. Quello di Basilico era un tentativo di informazione e di dialogo con spazi non particolarmente affascinanti. Fu lui stesso a parlare di “*pietas*”, per definire la compassione che aveva per le zone italiane sofferenti” (Sarno, 2020, web).



G. Basilico, Quarto Oggiaro, Milano, 1970-1973

L'impressione che si ha nel guardare le fotografie delle periferie di Basilico è che in realtà il fotografo ne fosse del tutto affascinato, e che ai bordi della città riuscisse a scovare un'estetica irrisolta, irrequieta, continuamente in via di definizione e contrapposta all'estetica dell'apparenza, e pertanto capace di incantare gli occhi del fotografo.

La “*pietas*” che Basilico sente nei confronti delle periferie si può dunque intendere anche come rivolta all'umana esperienza di presa di contatto con la fragilità della vita.



Utilizzando le parole di Renzo Piano, che dal 2014 porta avanti il progetto G124 di “rammendo delle periferie”, «Siamo un Paese straordinario e bellissimo, ma allo stesso tempo molto fragile. È fragile il paesaggio e sono fragili le città, in particolare le periferie dove nessuno ha speso tempo e denaro per far manutenzione. Ma sono proprio le periferie la città del futuro, quella dove si concentra l’energia umana e quella che lasceremo in eredità ai nostri figli. C’è bisogno di una gigantesca opera di rammendo e ci vogliono delle idee» (Piano, 2014, web).

Sono fragili gli adolescenti, potremmo aggiungere, in un’età di turbolenze affettivo-relazionali nonché corporee, e insieme di grande potenziale evolutivo-creativo, che si trovano a vivere un momento storico e culturale, quello attuale, particolarmente complesso. Penso alla crisi ambientale, al Covid, alle guerre, al problema del lavoro, per citare alcune delle difficoltà di cui gli adolescenti parlano, ma anche all’annullamento dell’individuale nel post-umano, che riprenderò in seguito. Loro compito è disidentificarsi dalle infantili credenze, dal centro storico della loro esistenza, per scoprire uno sguardo originale sulla realtà, che sia divergente rispetto a quello appreso nell’infanzia, rivolto verso le aree più estreme dell’esperienza, meno conosciute, più perturbanti; attraversare la strada, le “periferie”, come aree meno sviluppate, della mente diviene una necessità per la formazione identitaria dei nuovi adolescenti e per la scoperta dentro di sé della speranza di poter trovare “soluzioni” alternative alle difficoltà della vita ereditate dal mondo adulto. Da quest’ultimo, quando le cose vanno sufficientemente bene, ricevono il tempo, lo spazio e il sostegno necessari per promuovere questo processo di lutto, di separazione. Usando le parole dell’architetto genovese sono necessari «piccoli interventi di rammendo che possono innescare la rigenerazione [...]. Si tratta solo di scintille, che però stimolano



l'orgoglio di chi ci vive. Ci vuole l'amore, fosse pure sotto forma di rabbia, ci vuole l'identità, ci vuole l'orgoglio di essere periferia» (Piano, 2014, web)

La musica delle periferie

Nata ad Atlanta dal "*southern hip hop*" tra la fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio, la *trap* è, fin dalle origini, la musica che inaugura la voce del Sud degli Stati Uniti. Patria dell'orgoglio afro-americano, il Sud degli USA era considerato l'area più arretrata culturalmente: la produzione locale di musica non aveva avuto alcuna influenza sul gusto musicale degli adolescenti statunitensi. Mentre l'*hip hop* e i generi a esso collegati, come il *rap*, si sviluppano nelle grandi città dei più ricchi Est e Ovest degli States, nel Sud, a inizio millennio, si fa strada, come grande novità, una nuova identità musicale, con caratteristiche specifiche. La *trap* mescola infatti elementi della tradizione, come l'uso importante degli strumenti percussivi derivante dallo *swing* di New Orleans, dal *Miami Bass*, dalla *bounce music* e dintorni, ad alcune novità dell'elettronica (come l'uso dell'auto-tune), per generare una sonorità immersiva, spesso definita ipnotica e alienante, che rapidamente conquisterà la scena musicale mondiale. Tra il 2005 e il 2010 la *trap* si trasforma dall'essere un movimento tipico della periferia di Atlanta ed espressione della "*Southern attitude*" (esclusione sociale e innovazione sonora), a universo musicale e stilistico che influenza e struttura l'*hip hop* dei successivi vent'anni. Le sonorità *trap* presto si diffondono, infatti, in tutti gli USA e poi in Europa, a partire dalla Francia, e nell'America del sud.

Come negli USA, anche in Europa, e in Italia, la culla della *trap* è la periferia delle grandi città.

Si parla nel mondo *trap* di "*street credibility*", ovvero dell'attitudine che ha chi proviene da periferie più o meno degradate e povere, e che diventa la condizione



necessaria per poter davvero esprimere nelle proprie canzoni le tematiche e le atmosfere che caratterizzano i testi *trap*.

Lo stesso termine *trap*, d'altronde, deriva dal nome dato alle case abbandonate nelle aree povere delle metropoli degli USA: le *trap-house* sono centri di vendita illegale di droga, ma anche luogo di ritrovo dove suonare l'*hip-hop* e spazi occupati da chi resta senza un lavoro e un tetto.

La musica che nasce nelle *trap-house* non può che narrare una vita di strada fatta di espedienti e di rinunce; povertà che nei testi spesso lascia il posto al lusso e alla ricchezza, al sesso e al potere, grazie al denaro ottenuto dalla vendita di droga e di musica¹⁶⁰. Anche in Italia lo stile, il testo dei musicisti *trap* ha queste caratteristiche, ma ciò che più frequentemente viene rappresentato con marcati sentimenti di nostalgia, di amore e di odio, di rimpianto e di desiderio di riparazione e di rivalse sociale, è un comune e forte senso di appartenenza al "blocco", alla propria periferia, alla gente del quartiere e (spesso viene nominata) alla propria madre. Anche in Italia, a seconda della provenienza, il musicista ibrida la sonorità *trap* con elementi della tradizione culturale locale, vedi ad esempio la musica di Geolier, cantante napoletano con un *flow*¹⁶¹ molto particolare perché mescola le sonorità del dialetto napoletano con il ritmo e le melodie *trap*¹⁶²; oppure la "scuola genovese" che è molto affezionata

¹⁶⁰ I primi a produrre musica *trap* furono i narcotrafficanti di Atlanta noti come *Black Mafia Family*. Questi fondarono la BMF Entertainment e ripulirono il denaro ottenuto dalla vendita di droga attraverso la produzione musicale di artisti *trap* (A. Bertolucci, 2020).

¹⁶¹ Il termine *flow* viene dal *rap*; letteralmente significa "flusso" ed è il termine utilizzato per indicare la metrica. Il *rapper* utilizza le sillabe delle parole per costruire delle figure ritmiche e si muove all'interno dei confini del *beat*. La *trap* modifica l'uso della linea vocale, e quindi del *flow*, facendo addirittura strabordare l'enunciato oltre i confini del *beat*.

¹⁶² Un esempio: Geolier, "Come vuoi" (2023):

https://youtu.be/aL0dOoLpf7M?si=QNNy7tAfH66-X_BO



alla tradizione cantautorale della città¹⁶³. L'esito è, al mio ascolto, un ibrido perturbante che tiene insieme universi musicali paralleli.

Identità e post-umano

Il progresso e il miglioramento della vita sembrano dipendere sempre più dall'integrazione nella nostra esistenza, nella coscienza (e nell'inconscio) delle funzioni appendicolari fornite dalla tecnologia.

Siamo nell'epoca del post-umano: si discute di come salvaguardare l'essere umano a fronte di un progresso delle biotecnologie che spinge nella direzione di ibridazioni umano-tecnologiche. È un processo che non si può arrestare e del quale occorre tenere conto, per riconoscere anche la trasformazione cui va incontro l'identità dell'uomo post-moderno, nonché la processualità necessaria allo sviluppo identitario in adolescenza, oggi.

L'uso delle nuove tecnologie, in particolare dei dispositivi digitali e dei social media, ha influenzato infatti diversi aspetti della vita degli adolescenti. Faccio qui solo l'esempio di come, nella generazione Z, l'uso della memoria si sia modificato. Alcuni dei cambiamenti che possiamo facilmente riscontrare includono: 1) l'"esternalizzazione" della memoria a lungo termine, per cui gli adolescenti spesso affidano alla tecnologia la memorizzazione di informazioni, come appunti, promemoria e dettagli personali; ciò riduce la necessità di memorizzare informazioni a lungo termine; 2) grazie ai motori di ricerca e alle risorse online, gli adolescenti hanno accesso immediato a una vasta quantità di informazioni e ciò può influenzare la memoria a breve termine, poiché la necessità di ricordare dettagli specifici

¹⁶³ Izi, trapper genovese, inserisce nel proprio album *Aletheia* (2019) una sua versione di *Dolcenera*, di F. De André: <https://youtu.be/P1cQABpJyM8?si=VQgLBjuwdl9sQFwW>



diminuisce quando è possibile ottenere facilmente le informazioni desiderate; 3) gli adolescenti potrebbero sviluppare una maggiore capacità di gestire informazioni temporanee o di lavoro, poiché sono abituati a passare rapidamente da un'applicazione all'altra e a *multitasking* su diversi compiti digitali; 4) i social media hanno introdotto una nuova dimensione nella memoria sociale degli adolescenti e le interazioni online, inclusi foto, post e condivisioni, possono influenzare la percezione di sé e la memoria delle esperienze sociali; 5) l'affidabilità sulla tecnologia per memorizzare informazioni può comportare un rischio di dimenticanza quando le risorse digitali non sono disponibili o vengono perse. Tutto ciò implica un cambiamento nei processi di apprendimento: gli adolescenti sviluppano strategie di apprendimento diverse, concentrandosi su competenze di ricerca online, valutazione critica delle fonti digitali e sintesi rapida di informazioni.

Non solo. Le caratteristiche della definizione identitaria personale, nella dimensione biografica e culturale, sono anch'esse cambiate incidendo sulla cosiddetta identità "naturale". Il problema ora è quello del rapporto tra uomo e ambiente creato dall'uomo (Viola, 2010). In epoca post-moderna, si sta andando nella direzione di una non distinzione e confusione tra questi elementi:

"Il post-umano è tale non in quanto sostituzione della specie umana con una più perfetta, ma in quanto un nuovo modo di considerare l'umano, quello in cui la questione dell'identità non ha più alcun senso. Il post-umano è senza volto, anche perché non siamo più in grado di prevedere gli effetti del nostro fare e il nostro produrre è senza *telos*". (Viola, 2010, 6)

Una società in cui l'identità non sembra più essere un elemento di valore, che conosce il potere del "fare" e del "produrre" e che, nella sua tendenza verso l'infinito,



preferisce ignorare il “telos”, il finito, ovvero il valore della caducità e del lavoro del lutto, non può che esercitare una pressione considerevole sulla crescita delle nuove generazioni.

Ad essa, queste sembrano contrapporre una forza contraria, un ritorno all’originario per riappropriarsi di un personale percorso di soggettivazione: la ricerca dell’individuazione viene così preceduta dall’esplorazione del “pre-individuale”, del collettivo, del tessuto connettivo delle relazioni, dell’indifferenziato. Essere autentici con le proprie peculiarità non sembra un traguardo prioritario dello sviluppo di un adolescente, oggi. La cultura giovanile sembra suggerire che ciascuno di noi porti dentro di sé qualcosa che va oltre l’individuazione, che supera i confini e ci connette tutti a una dimensione più ampia.

Travis Scott – il salto nell’*hyper-game*

Nell’aprile 2020, Fortnite, il noto videogioco diffuso a livello mondiale, divenuto fenomeno sociale, e il *trapper* texano Travis Scott, pseudonimo di Jacques Bermon Webster II, presentarono l’evento intitolato *Astronomical*¹⁶⁴. Dodici milioni di persone seguirono il concerto virtuale di Travis Scott su Fortnite, poi visualizzato su YouTube 208 milioni di volte. Certamente una geniale mossa di *marketing musicale* e del *gaming*, ma anche un fenomeno creativo-immersivo che ha coinvolto da “vicino”, in una fase di lockdown e distanziamento sociale apparentemente infinito, milioni di adolescenti (e non solo) in tutto il mondo.

Si trattò di uno spettacolare concerto virtuale interattivo che si è svolto all’interno del mondo di gioco di Fortnite. Durante “*Astronomical*”, i giocatori avevano la possibilità di partecipare a una performance musicale di Travis Scott all’interno di un ambiente

¹⁶⁴ Travis Scott, “Astronomical” (2020) <https://www.youtube.com/watch?v=wYeFAIVC8qU>



digitale surreale. Il palcoscenico conteneva elementi fantastici e spettacolari, che includevano gigantesche creature animate e innumerevoli effetti visivi. La performance musicale era accompagnata da luci sfavillanti, esplosioni di colori e animazioni dinamiche, perfettamente sincronizzate con la musica di Travis Scott.

Il concerto è stato distribuito in diverse sessioni per permettere a più giocatori di partecipare. Ogni sessione ha offerto un'esperienza unica, con coreografie e immagini personalizzate per ciascuna esibizione. Travis Scott ha interpretato alcune delle sue canzoni più popolari, creando un'atmosfera coinvolgente per i partecipanti.

In tensione con la spinta verso la differenziazione, dunque, è il mare dell'indifferenziato, con il suo ritmo e la sua estensione, la sensazione "dell'essere parte, dell'essere all'unisono (in una sinergia somato-psichica) con una folla con cui non c'è relazione: un sentire condiviso che non appartiene e non specifica nessuno" (Ambrosiano, 2021). L'ascolto del preconscious si dirige alle somiglianze, alla non-differenziazione, a un sostare in un'area transizionale, co-generata tra me e non-me, e comune, e alla possibilità di vibrare tutti per le stesse cose, creando un linguaggio universale, come la musica *trap*, in questo caso. Solidarietà, sostegno personale, comunanza dei vissuti assumono una rilevanza maggiore dello sviluppo e del successo individuale. La *trap* diviene così uno spazio di immersione nell'indifferenziato che permette agli adolescenti di sognare e interpretare liberamente le trame relazionali, oltre a entrare in contatto con emozioni e sentimenti, come la paura della solitudine adulta, la rabbia di perdere l'infanzia.

Un "nuovo" linguaggio antico

Il linguaggio, in questa atmosfera pre-individuale, non può che modificarsi, atomizzarsi, scendere a livelli di simbolizzazione più arcaici, anche preverbalmente. La *trap*



riporta l'*hip hop* e la musica in generale alla sua forma più arcaica, al grado più elementare del testo (Bertolucci, 2020).

Un'esperienza che l'attuale generazione adulta può aver fatto nella propria preadolescenza, e che mi sembra avvicinarsi a quella generata dalla *trap* oggi, è quella dell'ascolto delle sigle in giapponese dei cartoni animati che andavano in onda negli anni '70-'80. Queste canzoncine, molto orecchiabili ma con testi incomprensibili, venivano imparate e canticchiate in una lingua inventata. Ogni suono si riferiva a una storia conosciuta tra gli amici ma non dagli adulti, generando così uno spazio privato adolescenziale sicuro, dal quale i genitori erano esclusi. Più importante, la non comprensione del contenuto nella lingua straniera, la generazione di suoni senza una cornice di senso, insieme con la melodia accattivante creavano l'illusione di trovarsi all'interno di un ambiente musicale straniero, misterioso, rarefatto, e inintelligibile, per questo potenzialmente esteso e indifferenziato.

Anche nella *trap* il linguaggio è spesso poco comprensibile. Esso va incontro a un processo di decostruzione e diventa così lo strumento che promuove un senso di appartenenza a un gruppo, al tutto.

Il linguaggio dei testi *trap* ha delle caratteristiche specifiche. La prima è legata all'uso del multilinguismo, che contribuisce alla creazione di un flow facile da riconoscere.

Il musicista che per primo, nel 2014, importa in Italia la *trap* è Oussama Laanbi, in arte Maruego; cantante di origini marocchine, ma cresciuto a Milano, ama mescolare l'italiano a parole arabe e francesi¹⁶⁵. In un'intervista rilasciata a A. Bertolucci (2020), il musicista afferma che "la *trap* è formata perlopiù da parole chiave e l'artista si limita a scrivere attraverso immagini" (212): da qui un linguaggio spesso sincopato nel quale, mescolare più lingue diverse amalgamandole nella scrittura, genera una sorta di

¹⁶⁵ Un esempio: Maruego, "Cioccolata" (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=i8JKbXQyLuA>



idioma cosmopolita e misterioso. Questa sarà appunto una delle caratteristiche dei testi *trap* che verranno anche in seguito.

Un altro elemento del linguaggio *trap* è il cosiddetto *mumbling* (in italiano farfugliare, masticare le parole) che, insieme all'uso massiccio di neologismi e di onomatopoeie, contribuisce a creare un'atmosfera vaga, spesso oscura e ipnotica. "Un brano può piacere anche se non se ne comprende il significato" (Bertolucci, 19), afferma Maruego.

Infine, nella *trap*, non importano più i contenuti, lirici o politici, tipici dei fraseggi *rap*, ma l'esperienza sensoriale e onirica che i testi, con le loro sonorità, favoriscono. A proposito dell'*arcaico* rappresentato nel linguaggio *trap*, in alcune canzoni, velocissimi flow mettono in scena l'abietto, inteso come "quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole" (Kristeva, 2006, 6), dando voce a rabbia, rivendicazione, violenza e desiderio di rivincita sociale.

Thasup: giocare con suoni e parole

Thasup è il diminutivo di Tha Supreme e lo pseudonimo di Davide Mattei. Nato a Fiumicino e cresciuto nelle periferie di Roma, poco più che quattordicenne inizia a produrre la propria musica (versioni strumentali di brani di altri artisti) e dopo due anni decide di abbandonare gli studi per dedicarsi completamente.

Non vuole essere riconoscibile dai suoi fan e fin dall'inizio non si mostra mai in viso; confeziona video per le sue canzoni che sono cartoni animati in cui si rappresenta come un ragazzino dai grandi occhi spalancati, che indossa una felpa con cappuccio viola, due piccole corna da diavoletto e un'aureola da angioletto. Non si mostra in pubblico, se non camuffato dal proprio "personaggio".



All'età di 16 anni decolla, scalando le classifiche italiane. “Swisho un blunt a Swishland, bling blaow, come i Beatles. Blessin’ tic tac, le prendo dal mattino”, queste le (non) parole che introducono *blun7 a swishland*¹⁶⁶, canzone pubblicata su “236451” (2020) e rimasta in cima alle classifiche per 5 settimane consecutive. Dal ritmo *trap*, suonato tutto con strumentazione elettronica, il testo è di difficile comprensione per via dei frequenti versi, suoni, neologismi, per la distorsione della voce e per la velocità della dizione, a volte *slangata*: alcune parole emergono più chiare delle altre, a comporre un puzzle di cui sembrano mancare molti pezzi, tanto da non riuscire a riconoscere un’immagine d’insieme. È chi ascolta che è chiamato, se lo desidera, a sognare una propria trama, a partire dai pochi spunti che l’artista offre qui e là: “non mi definisco finto, mi faccio un favore. Un viaggio lungo cambia lo spirito. Tu, nel mentre parli, non sei spiritoso”.

Qual è il viaggio che cambia lo spirito? Forse quello procurato dalle droghe, nell’immaginario adolescenziale, o forse ci si può riferire proprio a quello che inizia con la prima adolescenza, che appare al ragazzino come uno scomposto e psichedelico tragitto, spesso senza apparente senso. Un po' come il gioco di dadi, Rory’s Story Cube (in figura), gioco generatore visivo di narrazioni, la musica di Thasup presenta immagini “adolescenziali” (prime cotte, primi amori, gli amici “bro”, l’essere pieni di “ma” e senza lancette, le piccole-grandi delusioni, le lacrime dei ragazzi – diverse da quelle dei bambini – potersi sentire veri) da comporre, interpretare ed elaborare in una storia (una delle tante possibili). Così penso che i preadolescenti di oggi godano nel sostare, dentro alle loro enormi cuffie, in un simile spazio-tempo di illusione, di immersione



¹⁶⁶ Thasup, “*blun7 a swishland*” (2020): <https://www.youtube.com/watch?v=N3qxFptQbVA>



nell'indifferenziato, nel cantare la musica *trap* di Thasup, con i suoi testi spesso incomprensibili. D'altronde "non c'è soggettivazione se questa non si realizza attraverso un lavoro psichico che affonda nel primario, nell'indifferenziato, nel mondo somato-psichico delle pulsioni, anche di quelle parziali, per accoglierle e modularle. Si tratta di un lavoro che slega e ricollega (*reliance*), che raccoglie i diversi aspetti di sé che si sono sparpagliati, in modo da costruire un senso di continuità personale" (Ambrosiano, 2021).

La musica *trap* diventa qui un mezzo attraverso cui esplorare, nel senso del creare, e dare senso alle esperienze adolescenziali, usando parole sconosciute di un mondo ancora da decifrare.

La tenuta dell'istante

Cosa rende la musica *trap* capace di creare uno spazio sufficientemente sicuro e affidabile, di illusione e di immersione nell'indifferenziato, "pre-individuale", ove la dimensione condivisa viene messa in primo piano rispetto alla ricerca dell'individuazione?

La risposta che provo a dare è contenuta nel titolo di questo articolo, rubato dal generoso testo di Jean-Luc Nancy, uscito su *il manifesto* nel 2006, con il titolo, appunto, "*Nella musica la tenuta dell'istante*".

Propongo che sia l'esperienza stessa della musica, che caratterizza il suo viverci, in particolare la *tenuta dell'istante* descritta da Nancy, a consentire agli adolescenti di esperire in sicurezza l'affondare nel pre-individuale e ritorno. Questi sono, infatti, preservati dall'andare dispersi nello spazio rarefatto, senza tempo e indefinito, dalla particolare dimensione della musica, dalla sua finitezza: come un frattale, sono finite le note e le pause, le battute e i brani. Ciò che inizia in musica, finisce poco dopo, garantendo la possibilità di riemergere alla dimensione individuale. Ad ogni finale,



può però seguire un nuovo inizio e un potersi rituffare nel *flusso*. “Musica è l’arte della speranza della risonanza [...] di far ritornare in ogni tempo il di fuori dal tempo, in ogni momento il cominciamento che si ascolta cominciare e ricominciare”, scrive Jean-Luc Nancy (2006, web).

È l’esperienza di infinito-indifferenziato, di nascita, che consiste, “nell’istante”, senza confondersi e senza snaturarsi, con quella di finitezza del componimento e quindi di ritorno all’oblio, di ritmo-circularità, di definizione di sé e differenziazione. “Lo sviluppo [...] consisterebbe appunto in un andirivieni tra le due dimensioni mentali [indifferenziato e differenziato], in una cesura mobile e transitabile” (Ambrosiano, 2021).

È questa coesistenza, di argine e di mare, di limite e di infinito, mentre la musica spoglia da se stessi, da ciò che già conosciamo, che, poggiandosi sull’illusione di continuità dell’esistere, genera una tensione creativa, la capacità di sognare, dando il via alla scoperta di sé.

Bibliografia

Ambrosiano L. (2021). *Le vicissitudini dell’identità: dal romanzo di formazione al concerto dei Queen*. Comunicazione ai “Sabati del Centro Milanese di Psicoanalisi”, Milano.

Bertolucci A. (2020). *Trap game*. Milano, Hoepli.

Kristeva J. (2006). *Poteri dell’orrore. Saggio sull’abiezione*. Milano, Spirali.

Nancy J-N. (2006). Nella musica la tenuta dell’istante. *il manifesto*, 28 settembre 2006, <https://blog.petiteplaisance.it/jean-luc-nancy-nella-musica-la-tenuta-dellistante/>



Piano R. (2014). Il rammendo delle periferie. *Il Sole 24 ore.*

<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-06-18/il-rammendo-periferie-094517.shtml?uuid=ABBYPHSB>

Sarno A. (2020). La pietas di Gabriele Basilico per le periferie. La fotografia come atto etico. *Huffpost,*

https://www.huffingtonpost.it/life/2020/02/15/news/la_pietas_di_gabriele_basilico_per_le_periferie_la_fotografia_come_atto_etico_-5107383/

Viola F. (2010). Umano e post-umano: la questione dell'identità. In Russo F. (a cura di), *Natura cultura libertà*, Armando Editore, Roma, 2011.

<https://sites.unipa.it/viola/Postumano.pdf>

Winnicott D.W. (1971). *Gioco e realtà*. Armando Editore, Roma.

Monica Bomba, Milano

Centro Milanese di Psicoanalisi

monica.bomba@gmail.com



**In viaggio con Billie Eilish:
*il paradosso del sogno "Do It Yourself"***

*Silvia Mondini*¹⁶⁷

Dove si va quando ci si addormenta? Quali territori si attraversano, quali personaggi si incontrano, chi diventiamo ogni volta che il livello di coscienza si allenta e ci si abbandona al sogno, ai desideri o ai resti traumatici da cui origina, ai processi inconsci che lo governano?

A porsi (e a porre) adesso questo interrogativo non è uno dei tanti surrealisti più o meno noti e tanto meno Freud ma una giovanissima *popstar* americana: Billie Eilish, allora (2019) quasi diciottenne.

When we fall asleep, where do we go? è titolo del suo secondo album, un disco *dark-pop* che nel 2020 le permette di vincere i primi riconoscimenti – ben 5 *Grammy Award*¹⁶⁸ – a cui ne seguiranno moltissimi altri tra cui un Golden Globe e un Oscar (2021), entrambi per il brano *No time to die*¹⁶⁹, miglior canzone originale dell'omonimo film... quello che resterà per sempre l'ultima avventura dell'agente 007.

¹⁶⁷ Silvia Mondini (Padova), Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.

¹⁶⁸ "Il *Grammy Award* è un riconoscimento in ambito musicale conferito dalla National Academy of Recording Arts and Sciences, un'associazione di artisti e tecnici statunitensi coinvolti nell'industria musicale. [...] È considerato l'equivalente del premio Oscar per il cinema" (Wikipedia).

¹⁶⁹ Billie Eilish, "No Time To Die" (2020):

https://www.youtube.com/watch?v=BboMpayJomw&ab_channel=BillieEilishVEVO



Un successo enorme ma rimasto sconosciuto a chi scrive fino all'incontro con un gruppo di liceali; adolescenti bene informate che, poco prima della pandemia, riuscirono a stuzzicare la mia curiosità con il videoclip di *Bad Guy*¹⁷⁰, uno dei brani più noti dell'intera raccolta; un ironico tormentone che invita a prendersi gioco dei narcisi, quelli con il petto gonfio di orgoglio e la convinzione che si possa pendere sempre dalle loro labbra, diventando a propria volta delle *bad girl*.

A colpirmi, allora, fu il legame tra una libertà rappresentativa al limite del *non sense* e un *sound* che scivola via velocissimo grazie al ritmo della chitarra e del basso elettrici; qualcosa, insomma, che nel complesso sfugge alla coscienza e viaggia al confine tra la veglia e il sonno, l'infanzia e la vita adulta, lo humor e il tragico; dimensione fugace, enigmatica, coloratissima anche quando rappresenta una delusione che non nasconde il desiderio di vendetta, la vena incendiaria, la distruttività e tutte le infinite spinte di cui ci si può anche vergognare ma che, in ogni caso, popolano l'immaginario di ciascuno; un immaginario così vivo e *reale* da far cadere nell'oblio – nonostante il titolo dell'album – che, a essere messa in scena, è proprio la dimensione del sogno; di quel sogno che molto prima di Freud, come ben ricorda Pontalis, è stato “considerato come proveniente da un luogo altro, affrontato come potenza e messaggi oscuri, come emanazione dell'ignoto, qualunque nome gli si dia: dei, angeli o demoni, organi del corpo che rivendicano il loro diritto all'espressione, abissi o ... inconscio” (Pontalis, 1999, p.20). Di quel sogno, infine, la cui “estraneità ci è familiare” tanto da divenire la nostra compagna, più o meno

¹⁷⁰ Billie Eilish, “*Bad guy*” (2019): https://youtu.be/DyDfgMOUjCI?si=lb5yUOYqf9mIBd_u ; a seguito del successo di questo brano Justin Bieber- suo grande idolo - posta su Instagram una foto di una giovanissima Billie ritratta nella sua cameretta con tutti i suoi poster al muro e scrive : “Sono così orgoglioso di te”.



civilizzata, anche quando comporta quel tanto di “violenza sessuale e omicida” che “noi ci impegniamo a” riconoscere e “colonizzare”. (ibid.)

Dimenticanza, questa, tutt’altro che trascurabile poiché da essa discende quel fraintendimento che attribuisce il successo di Billie alla crescita esponenziale di disturbi psichici tra i giovani della Gen Z. Come a dire: la ragazza ha successo solo perché azzecca il *target* in un’epoca in cui ansia, depressione, paranoia, dipendenze, “satanismo” e suicidio sono sempre più diffusi e sdoganati... il resto – l’*hype*¹⁷¹, ovvero, *il clamore* – lo fa la rete.

Ma siamo davvero sicuri che sia (solo) così?

Nomen est omen anche nella generazione Z?

Billie Eilish nasce a Los Angeles al termine di quel 2001 il cui ricordo rimarrà a lungo legato all’attacco dell’11 settembre; un’unica scena che fonde realtà e fantasia in quanto quel tragico spettacolo – due aerei che a breve distanza colpiscono le Torri Gemelle – ha luogo nel reale anziché sullo schermo cinematografico. Momenti di sospensione, di incredulità, di incapacità a distinguere tra realtà, sogno, finzione; condizione che insieme alla cesura tra il *prima* e il *dopo* si accompagna alla dimensione del trauma; di un trauma che da quel momento tende ad assumere la connotazione di un trauma *collettivo, globale*, che ripetutamente si abbatte sul pianeta al punto di giustificare il pensiero che l’intramontabile fantasia apocalittica si stia trasformando in realtà.

A preoccupare non è solo la portata dell’evento in sé ma anche (e forse soprattutto) la frequenza sempre più incalzante con cui attacchi terroristici, crisi economiche,

¹⁷¹ *Hype*, ovvero, il clamore, la risonanza, talora (letteralmente) la montatura – indica una strategia anche di marketing volta a creare un’aspettativa enorme nel pubblico



disastri ambientali, pandemie, guerre, minacce nucleari si susseguono sino a trasformarsi in un'unica proteiforme tragedia: pandemia guerra in Ucraina conflitto Israele Hamas.

Quali saranno – ci domandiamo tutti – le ricadute psichiche di questo *eccesso di realtà esterna*, di questo *troppo* che da allora sembra affliggere le sorti del pianeta e delle nuove generazioni prima ancora che la condizione individuale?

Judith Butler (2023), osservando questo susseguirsi di eventi da un'ottica filosofica e di interdipendenza tra soggetto e mondo esterno, afferma che, quando una nuova perdita si realizza prima che sia portata a termine l'elaborazione del lutto precedente, aumenta il rischio di una "caduta melanconica" in cui a perdersi è proprio la prospettiva di vita. Condizione, questa, che si differenzerebbe dal lutto teorizzato da Freud (1915) per il fatto che la perdita dell'oggetto – per lei il mondo vivente e le relazioni – anticipa la realtà (Butler, 2023). Ma anche prospettiva che non tiene conto che nel pensiero freudiano l'oggetto non è solo un oggetto esterno ma anche e soprattutto un oggetto psichico che possiede una propria autonomia rispetto alla realtà esterna.

Come pensare, allora, questa perdita di *prospettiva* di vita se non nei termini di un'identificazione narcisistica (Freud, 1915) con un oggetto così danneggiato dalla nostra ambivalenza da determinare un impoverimento, uno svuotamento, del nostro stesso Io? Oppure, ricollegandoci al pensiero di Green (1980), immaginando un pianeta Terra che, a causa delle perdite inferte dal progresso e delle continue minacce



degli *iperoggetti*¹⁷² (Morton, 2018 cit. in Trione, 2019), ha perso la propria vitalità trasformandosi in una sorta di “madre morta”; una madre Terra fisicamente presente ma troppo assorbita nel suo silente dolore per sedurre alla vita, elargire fantasie di risorse inesauribili, garantire il futuro; una madre Terra che obbliga i propri discendenti a preoccuparsi per lei, a darsi da fare per mantenerla in vita assorbendoli così in quella assenza di vitalità che grava pesantemente soprattutto sulle ultime generazioni: “gen Z” e “gen alpha¹⁷³”.

Come se ad essere smarrita fosse proprio la presenza di un “genitore” capace ricordare che la distruttività esiste, fa parte della natura umana, tanto quanto quell’eros la cui vitalità ci permette di sentire che – accanto a questa dimensione *apocalittica, globale, melanconica* che gravita intorno alle sorti del nostro pianeta – esiste ancora, comunque e fortunatamente la pulsione sessuale; quell’eros che si esprime nel singolo e nei legami che, sin dall’inizio, instaura con l’ambiente a lui più prossimo a partire da quel grembo che poi diviene madre, famiglia, scuola, cultura, pianeta.

Tornando ora alla nostra popstar e alle notizie prontamente disponibili in rete osserviamo che il suo nome anagrafico – Billie Eilish Pirate Baird O’Connor – è la risultante di desideri, aspirazioni e lutti che appartengono a tre generazioni: Billie in memoria del nonno materno deceduto poco prima della sua nascita, Eilish per scelta

¹⁷² Morton definisce “*Iperoggetti*”, tutte le entità sospese nella biosfera, non misurabili né controllabili, “incomparabilmente più vaste e potenti di noi” come il riscaldamento globale, le scorie radioattive, l’inquinamento ambientale, le radiazioni nucleari, che condizionano sempre più concretamente l’esistenza presente e futura della terra e dei suoi abitanti. (Trione, 2019, 429)

¹⁷³ Gen Z e alpha risultano attualmente le generazioni più colpite dalla perdita di prospettiva; la Gen Z (nati tra la fine degli anni 90 e il 2010) è la prima ad essere interamente costituita dai “nativi digitali”; la rete – facilmente accessibile sin dalla prima infanzia – incide profondamente sulle loro modalità di apprendimento e socializzazione.



dei genitori, Pirate per soddisfare il fratellino di quattro anni che— mentre la mamma era incinta di lei – amava molto i pirati... e i pirati, si sa, assaltano e derubano il “ventre” delle navi.



Immagine 1 in “Billie Eilish by Billie Eilish”, 2021, 12

Un nome, dunque, che pone in primo piano una catena intergenerazionale in cui BEPBo’C (da notare il cognome di entrambi i genitori) pare inserirsi con una certa disinvoltura divenendo – in accordo con la prospettiva aperta da Freud in *Introduzione al narcisismo*¹⁷⁴ (1914) – “l’anello, il servitore, il beneficiario e l’erede della catena da cui procede”. Di una catena nella cui “rete circola, si trasmettono e si annodano materia psichica, formazioni comuni al soggetto e agli insiemi di cui è parte costituita. (Kaës, 1995, 18-19).

Di questa disinvoltura racconta o, meglio, fornisce testimonianza visiva il volume *Billie Eilish by Billie Eilish*: un’autobiografia fotografica che documenta la sua metamorfosi da neonata a *celebrity* avendo cura di non tralasciare i momenti in cui si sbrodola, danza o fa la cacca. E se le foto, per sua stessa ammissione, servono a non

¹⁷⁴ “Il bambino deve appagare i sogni e i desideri irrealizzati dei suoi genitori” (Freud, 1914, 461).



dimenticare, a tener vivi i ricordi, a permettere quel continuo, e a lei tanto caro, andirivieni tra presente e passato, alla sua biografia per immagini Billie Eilish affida un compito ben preciso:

“Se c’è un messaggio che vorrei arrivasse da questo libro è questo ‘Siamo tutti ciò che eravamo a tre anni, in fondo. Nessuno è fastidioso o imbarazzante, a quell’età. E tutti passiamo attraverso fasi diverse, inclusa ... la pubertà. Voglio solo che guardiate me e la mia vita attraverso i vostri occhi’” (ibid., 7).

Una mini(auto)biografia per immagini che – al di là di qualsiasi intenzione cosciente – svela allo sguardo psicoanalitico significativi legami con questioni di primaria importanza nello sviluppo individuale: il desiderio di (guardare e) essere guardati e il suo collocarsi tra il registro narcisistico e quello delle pulsioni parziali; il costante intreccio tra dinamica narcisistica e dinamica pulsionale; la costante tensione tra un tempo che non passa (Pontalis, 1999) e un tempo evolutivo, trasformativo; il ripetuto bisogno di tornare indietro, di fare i conti con quel che si è stati e si è al presente, per poter andare avanti.

Non poco, se teniamo conto che si tratta di “spunti” derivati da materiale facilmente reperibile in rete e nelle fonti ufficiali.

“Il sessuale infantile, l’Infantile, – scrive F. Munari, 2015 – si costituisce all’origine dalla competenza del piccolo umano a investire e soddisfare e rappresentare parti e funzioni del corpo, parti e funzioni dell’oggetto, così come interazioni reali e allucinate fra di essi. Si tratta di un percorso indispensabile alla costituzione del soggetto che, per divenire tale, va impregnandosi del basilare lavoro psichico di rappresentanza e di legamento operato dalle pulsioni” (Freud 1915, 1920). “Uno straordinario allenamento al riconoscimento e alla rimozione ad opera del «genio polimorfo dell’infantile» (André, 2009, 1317) che resterà patrimonio fondante cui attingere per



tutta la vita, sia come capacità di soddisfacimento del desiderio, sia per la continua possibilità di significarlo e risignificarlo” (2015, web).

Un “sessuale senza principi” – come lo definisce Pontalis (1999) – “fuori della portata del Logos ... la nostra animalità precoce, la malvagità e l’impudenza innate dei nostri sogni, talvolta, nella loro deviazione dalla logica, ne trasmettono qualcosa”(32).

Tornando alle cronache e accantonando per un po’ la prospettiva psicoanalitica, apprendiamo che Billie ha sempre studiato con il solo sostegno dei genitori¹⁷⁵; entrambi hanno un legame con il mondo della musica e dello spettacolo e la madre, in particolare, è attrice e sceneggiatrice di limitato successo. È da lei che Billie, come prima era accaduto a Finneas, impara a scrivere canzoni e a cantare. Ed è da lei che apprende che “gli interessi e la personalità dei bambini di tre anni riemergono anche quando crescono. Nel mio caso è assolutamente vero” (Billie Eilish, 2022, 6).

Non sapremo mai che cosa la signora Baird O’Connor intenda, o abbia inteso, davvero con questa frase; forse solo alludere al suo desiderio che i due figli continuassero a giocare con la musica per raggiungere quel successo che lei (e il marito) non erano mai riusciti a realizzare; a me, tuttavia, piace pensare che alludesse anche alla dimensione senza tempo del sessuale infantile (Freud 1905; Pontalis 1999).

¹⁷⁵ In rete, viene riportato da più parti che Billie Eilish sia affetta da Sindrome di Gilles de la Tourette, un disturbo neuropsichiatrico che esordisce nell’infanzia scomparendo spesso durante l’adolescenza; la sindrome è caratterizzata dalla presenza di tic motori e fonatori incostanti, talvolta fugaci e altre volte cronici, la cui gravità può variare da estremamente lievi a invalidanti. Può in qualche caso presentare una comorbidità con il disturbo da deficit di attenzione/iperattività (ADHD) e il disturbo ossessivo-compulsivo.



Il successo inizia nella cameretta/la cameretta del *play*



Immagine 2: Primi passi tra le note in “Billie Eilish by Billie Eilish”, 2021, 29

Cresciuta giocando tra i microfoni e gli strumenti musicali che trova in casa, Billie ottiene un improvviso e (forse) inaspettato successo con “Ocean Eyes”¹⁷⁶ (2015), un singolo scritto e composto dal fratello Finneas e poi caricato su *SoundCloud*.

Un brano semplice, delicato, addolcito da un romantico *refrain*: i cui toni trasognati ben si inseriscono nel *bedroom pop* (*musica da cameretta*); genere dai contorni scarsamente definiti e definibili ma che presenta significativi punti di contatto con la musica *low-fi*¹⁷⁷ e la più generica attitudine *do it yourself* (DYT) di cui è in qualche modo lontana parente. Ma se negli anni Novanta – e ancora prima nella cultura del *punk* britannico (70/80) – l’etica DYT è volta a sostenere le risorse individuali e a promuovere la formazione di etichette indipendenti in netto contrasto con le regole

¹⁷⁶ Billie Eilish, “Ocean Eyes” (2016): https://youtu.be/viimfQj_pUw?si=Yg44Csdfa2l8lm-B

¹⁷⁷ Categoria ombrello all’interno della quale rientra il *bedroom pop*, si caratterizza per la presenza (talora frutto di una precisa scelta estetica) di interferenze ambientali o imperfezioni fonografiche normalmente considerate difetti di registrazioni. Da qui, appunto, il nome di musica a bassa definizione.



della distribuzione musicale ufficiale, nel nuovo millennio *lo-fi/bedroom pop/do it yourself* sono da intendersi soprattutto come fenomeno che riguarda i giovanissimi. La sempre maggior diffusione delle nuove tecnologie e delle *workstation* audiodigitali fa sì che per la Gen Z “*la cameretta*” diventi al contempo il *luogo del ritiro* e lo *spazio del play* a 360°; quell’area magica in cui *giocare* coincide davvero con *suonare*, comporre, registrare audio e video; dimensione illusoria, area intermedia (Winnicott, 1971) in cui l’isolamento diviene al contempo spazio per raggiungere una moltitudine di altri connessi, *illusione* che diviene finalmente realtà – domestica e addomesticabile – in cui abbandonarsi alle proprie *fantasie*, alle proprie *visioni*, far entrare il *sogno*, *creare se stessi* in un momento in cui tutto è trasformazione. E, infine, *incidere*, lasciare *traccia*, *testimonianza*, *ricordo* di un divenire che altrimenti si perde; e di un *play* idealmente volto ad evitare l’intervento di discografici, promoter e agenti. Il resto, questo sì, lo fa la rete e le profonde modificazioni dell’industria discografica.



Immagine 3: Prime esibizioni musicali in “Billie Eilish by Billie Eilish”, 2021, 49

All’epoca di *Ocean’s Eyes* (2015), Billie, ha soltanto quattordici anni ma possiede già una certa padronanza della scena e una ferrea determinazione a farsi strada. Insieme al fratello Finneas, insostituibile e inseparabile compagno in questa avventura di



famiglia, dà corpo a un genere e a una musicalità dai toni inquieti, onirici, ironici, grotteschi in cui – come ben si addice a questa stagione della vita e alla *musica da cameretta* – c'è di tutto un po': *indie-pop*, pop da classifica (Justin Bieber è una delle sue grandi passioni), *rap* (il principale ispiratore di Billie è il geniale e imprevedibile *rapper* e stilista Tyler the Creator¹⁷⁸), talora *trap*.

Di tutto un po', certo, ma sempre cantato con voce calda, suadente, sussurrante, quasi viscerale; voce che evoca quegli ASMR¹⁷⁹ di cui una paziente, al termine di una burrascosa adolescenza, mi raccontava con grande vergogna; podcast capaci di indurre un *orgasmo sensoriale* e ai quali si sentiva costretta a ricorrere quando doveva placare la "strega" che ancora abitava in lei provocandole un'inquietudine che non possedeva parole; strega che cominciò a trasformarsi quando inaspettatamente incontrò un'avvenente fidanzata; "fata" che grazie al magico intreccio di voce, tatto e sguardo riuscì a promuovere in lei una sorprendente maturazione personale e affettiva; "ospite" a lungo atteso, lateralizzazione di un amoroso transfert, "doppio", in ogni caso, figura a lei necessaria per mettere concretamente in gioco la questione dell'*omosessualità primaria* e dei processi identificativi che a essa si correlano; questione fondamentale, comune al maschio e alla femmina, di cui è parimenti

¹⁷⁸ Tyler, the Creator, pseudonimo di Tyler Gregory Okonma, è un rapper, produttore discografico e stilista statunitense. È leader del collettivo di musica alternative *hip hop Odd Future*, e ha prodotto quasi tutti i lavori degli Odd Future. ([Wikipedia](#))

¹⁷⁹ L' *Autonomous Sensory Meridian Response* – acronimo di Risposta Autonoma del Meridiano Sensoriale, è una sensazione di piacevolissimo rilassamento (definita, non a caso, anche come *orgasmo sensoriale*), a volte accompagnata da un formicolio alla base della testa e in altre parti del corpo. È il soggetto di centinaia di video che ottengono milioni di visualizzazioni richiamando sensazioni dimenticate risalenti alla prima infanzia: giovani youtuber, per lo più di sesso femminile, sussurrano a bassa voce nel microfono, tamburellano con le dita su tavolette, accarezzano spazzole, masticano con delicatezza o altro ancora al fine di riprodurre con i suoni esperienze rilassanti quale può essere un massaggio alla schiena. Lo scopo coincide con l'ottenere e il raccogliere – tramite microfono super-sensibili – rumori delicati e ripetitivi, ipnotici per condurre chi ascolta in un luogo di pace in cui lo stress rimane fuori dalle cuffie (Federico Cella, Corriere della Sera del 22.06.2019).



necessario godere a sufficienza e rinunciarvi per divenire se stessi senza confondersi, annullarsi, nell'altro.

La madre nella sua funzione di specchio è il primo doppio per entrambi i sessi; quel "doppio" con cui formare il primo abbozzo di identità e contemporaneamente quell'altro di cui, talora, "appagare i sogni e i desideri irrealizzati" (Freud, 1914, 461). Questione che Billie sembra giocare/ripetere anche nel rapporto con il fratello che l'ha voluta "Pirata" e che – come lei e prima di lei – ha imparato a suonare e cantare dalla mamma; *doppio, figura, personaggio*, che ha preteso accanto a sé nel videoclip di "Everything I Wanted" (2019) che, non a caso, inizia con un pensiero a lui dedicato: "Finneas è mio fratello e il mio miglior amico. In ogni circostanza siamo sempre stati e saremo sempre l'uno per l'altro".

Everything I Wanted: l'allucinatorio del sogno

La leggenda narra che l'omonimo videoclip¹⁸⁰ – questa "forma flusso che fa dello sguardo una modalità di ascolto", questo "prodotto ibrido che suggerisce altre ipotesi narrative" (Trione, p.420) – sia il prodotto finale del lavoro dei due fratelli: Billie fa uno dei suoi tanti "sogni lucidi", Finneas lo traduce in parole e musica, Billie – in veste di regista – mette insieme immagine, musica e parole ricreando, grazie alla tecnologia digitale, quell'allucinatorio del sogno il cui contenuto manifesto nasconde e, al contempo, allude ad un significato altro.

Sogno: ottenuto tutto quel che desidera, Billie, si lancia dal Golden Globe pensando di poter anche volare ma l'azione assume un'intenzionalità suicidaria. Mentre precipita/vola si rende conto che gli "spettatori" non vedono nulla e i fans non

¹⁸⁰Billie Eilish, "Everything i wanted" (2020): <https://www.youtube.com/watch?v=EgBJmlPo8Xw>



piangono. Al termine del sogno – che, a dir la verità, potrebbe sembrare un incubo – si sveglia e trova Finneas accanto a sé: nessuno potrà mai farle del male finché lui sarà al suo fianco.

Costruzione del testo: breve descrizione del sogno, un ritornello e tre strofe che sottolineano il ruolo protettivo di Finneas rispetto agli insulti e alle pretese dei fans:

“Finché sarò qui, nessuno potrà farti del male [...] Se potessi cambierei il modo in cui tu vedi te stessa [...] loro non ti meritano”.

“Loro mi hanno chiamato debole come se non fossi solo la figlia di qualcuno. Mi sono sentita proprio come se loro fossero lì. Tutti vogliono qualcosa da me adesso”.

“Se loro avessero saputo che quello che dicono mi sarebbe andato dritto nella testa, che cosa avrebbero detto?”

Video: Nel buio della notte una macchina attraversa una Los Angeles quasi deserta. Billie, alla guida con Finneas accanto, racconta il sogno con voce carezzevole e si dirige verso il mare dove la corsa continua. Un brevissimo silenzio e il battito del cuore accompagnano l'affondare della macchina mentre Billie e Finneas – avvolti in ambiente uterino – si prendono per mano, continuano a respirare e cantano.

E se l'ascolto del brano si presta a diversi livelli di lettura – riflessione dolcemente sul peso del successo, descrizione del rapporto tra Billie e Finneas, rappresentazione di una dinamica intrapsichica¹⁸¹ – il flusso delle immagini, in completa sintonia con il sogno, racconta lo svolgersi di un suicidio laddove, in contrasto con testo e immagini, il ritmo pacatamente allegro del brano allude all'esistenza di un significato altro; un significato che rimanda al continuo andirivieni tra presente e passato così caro a Billie e alla continua tensione tra un tempo evolutivo e un tempo che non passa; un tempo,

¹⁸¹ Dinamica volta a difendersi dalle pretese di un ideale dell'io che, se non mitigato da altro, impone continue ulteriori prove al fine di evitare la “caduta”; caduta che, allora, è meglio agire per mano propria piuttosto che subire.



quest'ultimo, che la costringe a "sostare nel doppio" o a regredire con lui in un oceano senza tempo per trovare, forse, la forza di andare avanti.

Un "doppio narcisistico", dunque, un essere di natura simile al soggetto, privo di ogni connotazione differente e sessualmente complementare; quel "doppio" – quell'altro me stesso, quell'interfaccia tra l'io e l'altro, quel ponte tra il narcisismo e la relazione oggettuale – che offre all'adolescente una via di mezzo che evita un confronto troppo radicale con la problematica della separazione e permette di sospendere più o meno transitoriamente la minaccia di sparizione di sé e dell'oggetto (Bernateau, 2010).

La "condensazione digitale" di musica, parole e immagini – al pari dei meccanismi del sogno – ben si presta alla messa in scena immediata e condivisa di un elemento altrimenti destinato a rimanere privato, ignoto, invisibile; quella tensione che tra un "passato presente" che contraddice la nostra percezione e un tempo che fluisce in accordo con i nostri sensi, quel tempo lineare, evolutivo, misurato al minuto – come avviene nella seduta (Pontalis, 1999) – e aggiungiamo noi nel videoclip. Tensione ineliminabile, elemento che connota ogni epoca della vita e che *si realizza sempre al presente* (ibid., 1999) anche quando le trasformazioni corporee della pubertà impongono allo psichico di affrontarla con urgenza e per la prima volta.

Qualcosa, insomma, che nella logica del sogno potrebbe anche indicare qualcosa di completamente diverso, ovvero, il desiderio opposto di liberarsi dalla dinamica del doppio e dell'Ideale al fine di evitare/scongiurare la "caduta".

In un ricchissimo saggio dal titolo "*L'Opera Interminabile*", Vincenzo Trione (2019)¹⁸², a proposito dei videoclip fornisce innumerevoli, quasi infinite, definizioni dei *videoclip* e scrive: "sono prodotti un po' bastardi, difficili da definire"; "pratiche che negoziano tra intenzioni e influenze diverse elaborando compromessi e riarticolazioni"; strutture

¹⁸² Autorevole storico e critico d'arte e dei linguaggi contemporanei nonché scrittore capace di avvolgere in una dimensione esperienziale



che “si interfacciano con e vengono elaborati da altri media” lasciandosi “ibridare dal cinema, dall’arte, dalla televisione e dalla musica e ibridando gli *spot*, i *videogame*, i trailer, le fiction, i film; forme che oscillano “tra attitudini performative – si mostra un cantante o un gruppo mentre eseguono una canzone –, inclinazioni narrative – si rappresenta una sequenza di eventi connessi tra loro in modo da dar vita ad una storia – e tentazioni concettuali – si sviluppa un tema attraverso una struttura associativa casuale (grassetto mio); testimonianza di uno slang generazionale; esercizi di musica cromatica, che affondano le proprie radici nella stagione delle avanguardie primonovecentesche; forma d’arte dipendente da esigenze di tipo commerciale ma capace di presentare al pubblico di [...] Youtube codici e temi esplorati in precedenza solo nell’ambito delle avanguardie, del cinema sperimentale e dell’*underground*; forme di videoarte a bassa intensità [...] capaci di offrire una diversa consapevolezza del ruolo della cultura pop, intesa come ambito nel quale è possibile sviluppare, attraverso le immagini in movimento, riflessioni originali sulla società, sulla tecnologia, sui media” (420-1).

Di queste quasi infinite, affascinanti definizioni del *videoclip* sottolineo la particolare funzione che questo “*prodotto ibrido*”, possiede nel *suggerire altre ipotesi narrative* (ibid.) nel rappresentare l’allucinatorio del sogno dando corpo così a quella dinamica del movimento che si struttura nella perenne tensione tra *il senza tempo* e il tempo lineare della trasformazione. Il concetto già emerso nelle avanguardie primo novecentesche/nel surrealismo.

Ed è sempre il sogno l’elemento che fa da sfondo a *Watch* (2016/2017), un *indie-pop* sul desiderio di vendetta e la vena incendiaria che consegue alla delusione d’amore: “Osserverò la tua macchina bruciare con quel fuoco che hai acceso in me. Sono ancora io la tua fantasia quando sogni?”



Nonostante il tono scanzonato del brano e il coloratissimo *videoclip* in cui Billie compare nel triplice ruolo di sognatrice, protagonista del sogno e di confronto tra le due parti, la cantante viene accusata di mettere in scena propositi di vendetta psicotici.

Completamente diverso il clamore (*l'hype*) che ruota intorno a *You should see me in a crown* (2019); brano che mixa *elettropop* e influenze *trap* e si apre con il suono di un sinistro affilarsi di coltelli. Segue un testo scarno, volutamente provocatorio e volto a schernire il pubblico e lo stato di *Music Idol* che le è stato conferito: “governerò questa città di merda ... guardami mentre faccio inchinare tutti uno per uno”.

Difficile individuare in *You should see me in a crown* qualcosa che si discosti dal puro e semplice, si fa per dire, desiderio di “bucare” i media con atteggiamenti volti a destare curiosità e grandi aspettative (*hype*). Progetto, quest’ultimo, confermato dalla messa a punto di un primo *videoclip*¹⁸³ apparentemente molto essenziale: un enorme sfondo bianco e una BE incoronata, algida e impassibile nonostante le enormi tarantole che le camminano sul volto e sulle mani.

Un prodotto audiovisivo che rende evidente quanto lo stile DIY tipico del *bedroom pop* abbia ormai lasciato il passo al bisogno di conquistare il maggior numero di schermi, *display* e occhi; ambizione che diviene ancor più palese con l’uscita di un secondo *videoclip*¹⁸⁴ – un video di ispirazione *anime* – diretto dall’artista giapponese Takashi Murakami, abile sperimentatore di ibridazioni culturali e ideatore del *superflat*; aggettivo, quest’ultimo, che definisce tanto uno *stile artistico* – che coniuga l’assenza di prospettiva e profondità tipica dell’arte tradizionale giapponese con la

¹⁸³ Billie Eilish, “*You should see me in a crown*” (Vertical Video) (2018):

<https://youtu.be/Ah0Ys50CqO8?si=HqXuAj-gqkllQOCR>

¹⁸⁴ Billie Eilish, “*You should see me in a crown*” (Official Video By Takashi Murakami) (2018):

<https://youtu.be/coLerbRvgsQ?si=Sv9-hkvMYt1tzCZm>



bidimensionalità che imbriglia la tecnologia digitale e l'universo manga/anime – quanto una *dimensione della cultura contemporanea di massa* volta all'appiattimento se non all'abolizione delle differenze.

Nel video, Murakami fa sparire tarantole e corona sostituendole con la metamorfosi di Billie in ragno e la comparsa di una miriade di *Bloshs* – una figurina umana di genere neutro, con la testa lievemente inclinata a sinistra e la spalla abbassata – che a propria volta subisce analogo metamorfosi. L'orrendo ragno conquista la città e l'intero pianeta mentre i leggendari fiori arcobaleno (elemento tipico del *superflat*) si afflosciano per lo spavento.

Il *videoclip*, uscito in concomitanza con il lancio della linea di *merchandising* di cui il *Bloshs* costituisce il logo, si apre con la presentazione degli indumenti tipici di Billie (felpa e pantaloni *buggy*) lasciandoci ben intuire che la conquista del mondo avviene proprio attraverso quell'industria commerciale – quella rete, quella tela di ragno da cui parte la metamorfosi di Billie – che può decretare la distruzione del personaggio. Billie Eilish sembra intuirlo bene ma anziché rinunciarvi cerca – o è spinta a cercare – collaborazioni utili a realizzare la conquista di un mercato sempre più vasto anche a costo – o per il piacere – di abbracciare il “mondo” manga o anime. Un mondo, questo, che ben conosce l'arte di alimentare il marketing confezionando storie in funzione del *target*: ti faccio leggere, vedere, ascoltare quello che il tuo bisogno o il tuo sogno richiede riproducendo così una relazione speculare/a specchio. L'ennesima grande sfida per una Billie adolescente, in conflitto tra il bisogno di sostare nel doppio e il bisogno di liberarsene per divenire se stessa.

Una sfida che impone regole e comportamenti destinati ad alimentare la platea dei *fans* e da questa stessa determinati; una platea enorme in cui alla miriade di ragazzine e giovani donne che affollano i suoi concerti si aggiunge un numero incalcolabile di *stan (fan on line)* e *standom (community on line)*; una massa capace di alimentare



attivamente il successo della *star*, trasformando la *popculture* in una religione con i suoi miti – autoaffermazione, successo e denaro – e le sue leggi, *in primis* quella del rispecchiamento narcisistico. Una legge, questa, a cui la *star* deve aderire con estrema attenzione pena quella “caduta” che spesso ricorre nei brani di Billie. Quell’ *incubo* che per realizzarsi si accontenta di un qualcosa – di natura personale, politica o ambientale – che non si sarebbe dovuto dire o fare. Vedasi, ad esempio, la recente perdita di migliaia e migliaia di *fan/stan* dopo la dichiarazione del 2 dicembre ultimo scorso: “Mi piacciono le donne, pensavo fosse ovvio”. Reazione che, in un periodo in cui omosessualità e fluidità di genere sono quantomeno trendy, risulta paradossale al pari di un *Do It Yourself* che alimenta quel capitalismo che dichiara di voler combattere.

*My Future*¹⁸⁵ (2020), un *rhythm & blues* con influenze *soul* e jazz contenuto nell’album *Happier than ever* che uscirà l’anno successivo, mette dichiaratamente in scena l’altro lato del conflitto adolescenziale: il brano, animato da una vitalità tutta nuova, si caratterizza per l’improvvisa comparsa di un cambiamento interno che spinge Billie a cambiare i propri piani e ad innamorarsi non di qualcun altro ma del futuro; un futuro da costruire non tornando a casa e allontanandosi dallo specchio almeno per due anni perché, altrimenti, sarebbe di nuovo sua mentre lei vuole conoscere se stessa.

“Io sono sempre distratta e tu non ti accorgi che non sono più qui... Sono solo uno specchio [...] Non torno a casa, capisci? Ho cambiato i miei piani perché io sono innamorata del mio futuro, non vedo l’ora di incontrarlo. Io sono innamorata, ma non di qualcun altro, voglio solo conoscere me stessa”. “Ci vedremo tra un paio d’anni perché altrimenti sarei di nuovo tua” (testo di *My Future*).

¹⁸⁵ Billie Eilish, “*My future*” (Prime Day Show x Billie Eilish - video con Finneas) (2021): <https://youtu.be/b-5Ugpc22mE?si=jdPCX50AKyn7zqgR>



Anche di questo brano esistono due videoclip tra loro diversissimi. Nel primo, in totale sintonia con il testo ma non senza sorpresa, scopriamo una Billie capace di lasciarsi andare ad una femminilità biondissima, burrosa e ammiccante che relega Finneas sullo sfondo della loro “cameretta dorata”; un Finneas che, finalmente, suona e volge lo sguardo altrove.

Nel secondo¹⁸⁶, un romantico *anime* diretto dall’australiano Andrew Onorato, incontriamo una Billie ancora adolescente e con la solita ricrescita di capelli verdi. La osserviamo prima seduta su un ramo a contemplare la luna (la madre, lo specchio, Finneas) mentre piove e poi aggirarsi da sola all’interno di una foresta che la pioggia rende ancor più lussureggiante. E mentre lei passeggia, la luna la insegue, la pioggia cade e i fiori, le piante e gli alberi crescono a dismisura sino ad avvolgere gli steli e i rami intorno al suo corpo, innalzandola – con un movimento contrario alla *caduta* da incubo – verso il cielo.

Un *videoclip* delicatissimo che, nonostante l’evidente ispirazione alle foreste di Miyazaky e al suo studio Ghibli, mi ricorda la fiaba del *Fagiolo magico* e di Jack, quel figlio unico di madre vedova che trova la sua fortuna ribellandosi di propria iniziativa al volere della madre.

Ma i conflitti, si sa, son sempre di difficile elaborazione, richiedono tempo e non rinunciano a quell’alternarsi di progressioni e scivolamenti in senso contrario che sappiamo essere particolarmente caro a Billie Eilish.

Di una nuova *caduta* rispetto a quanto si pensava acquisito racconta *What was I made for*¹⁸⁷ (2023); brano, scritto con Finneas e parte della colonna sonora di Barbie (Greta

¹⁸⁶Billie Eilish, “My future” (Official Music Video - Anime) (2020): https://youtu.be/Dm9Zf1WYQ_A?si=e3G25f9UR6_Tma1p

¹⁸⁷ Billie Eilish, “What was I made for?” (2023): <https://www.youtube.com/watch?v=cW8VLC9nnTo>
Con traduzione Italiana: <https://youtu.be/TEsp-xqg5k0?si=Eh1KlyOquQ5cspu2>



Gerwing, 2023), che, a distanza di quattro anni da *Everything I Wanted*, descrive il desiderio di uscire dal contesto dell’“ideale” e provare emozioni vere.

“Ero solita galleggiare, ora invece cado e basta. Per cosa sono stata creata? Forse solo per essere un ideale anche se sembravo così viva. Ora si scopre che non sono reale ma solo qualcosa che tu hai desiderato, qualcosa per cui tu hai pagato”.

“Io vorrei provare ad essere reale anche se non so come mi sentirei. Non lo so ma voglio provare. Ho dimenticato come si fa ad essere felici, come si fa ad essere quel che sono, come si fa ad essere quello per cui io sono fatto” (testo di *What was i made for*).

Un testo che calza perfettamente con un’altra icona della cultura *pop* mondiale – la mitica Barbie – creata e distribuita dalla Mattel a partire dal 1959 per incoraggiare le bimbe ad identificarsi con un modello diverso da quello fornito dalle madri di allora: una bionda sexy, tettonissima e senza genitali che può diventare (e avere) tutto quel che desidera e che ben rappresenta questa *Idol* dei nostri tempi. E un video ufficiale, anche in questo caso diretto dalla stessa Billie, che lo commenta così: “*Il video mi fa piangere. Significa così tanto per me e spero abbia lo stesso effetto per voi. Non ho molto altro da dire, penso parli da solo*”.

Il viaggio con Billie potrebbe continuare ma decido di fermarmi qui. E in questo stop, transitorio o definitivo, rimando agli spazi attraversati con lei: partita da una classe di liceali ho raggiunto inaspettatamente il territorio dell’industria musicale passando attraverso l’illusione di un surrealismo in versione 2.0 e i paradossi di un narcisismo la cui autonomia necessita – ora come sempre – di un altro nella doppia funzione di specchio e conferma.

Un viaggio imprevedibile, un po’ sgangherato, apparentemente insensato ma utile a ricordare che la musica di Billie Eilish – al pari del sogno e del gioco – muove, smuove



e commuove perché mette in scena l'essere umano nel suo complesso e mutevole divenire.

Una messa in scena utile a *ciascuno per* progredire nella capacità di rappresentare sé stesso come singolo individuo e come parte di una collettività che vive sulla propria pelle le angosce del presente; angosce che nel caso di Billie riguardano specificamente la costruzione del soggetto e che – in modo assai curioso – sembrano lasciar fuori quelle catastrofiche per il futuro del pianeta. Anzi, ad onor del vero, ricordo che l'unico brano sul tema “*All the good girls go to hell*” (2019) è uno dei meno riusciti dal punto di visto del testo che delle immagini.

La musica e i registri sovrapposti di cui si compone il *videoclip* rimandano, infine, a un significato altro e che non trascura il legame con un oggetto capace di accogliere le passioni e di restituirle tramite la connessione con gli altri – presenti o immersi nella rete. Caratteristica, questa, che si accosta ad una funzione terapeutica anche quando il *sogno* – al di là del bene e del male – si trasforma in *marketing*.

Bibliografia

- André J.** (2009). L'événement et la temporalité. L'après-coup dans la cure. *Rev. Franc. Psychanal.*, 73, 5, 1285-135.
- Bernateau I.** (2010). *L'adolescent et la séparation*. Parigi, PUF.
- Billie Eilish** (2021). *Billie Eilish by Billie Eilish*. Milano, Mondadori Electa.
- Butler J.** (2023). *Perdita e rigenerazione. Ambiente, arte, politica*. Venezia, Marsilio Arte.
- Freud S.** (1914). *Introduzione al narcisismo*. O.S.F., 7.
- Freud S.** (1915). *Pulsioni e loro destini*. O.S.F., 8.
- Freud S.** (1920). *Al di là del principio di piacere*. O.S.F., 9.



- Kaës R.** (1993). Il soggetto dell'eredità. In Kaës et al., *Trasmissione della vita psichica tra le generazioni*, Borla, Roma, 1995.
- Morton T.** (2013). *Iperoggetti*. Roma, Nero, 2018.
- Munari F.** (2015). *Bondness di Antonia Trevisan. Pensieri da un'esposizione*.
<https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cultura/bondness-di-antonia-trevisan/>
- Pontalis J.B.** (1997). *Questo tempo che non passa*. Borla, Roma, 1999.
- Trione V.** (2019). Inter-media Bjork. Biophilia, 2011 (e dintorni). In *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Einaudi, Torino.
- Winnicott D.W.** (1971), *Gioco e realtà*. Armando Editore, Roma, 2005.

Silvia Mondini, Padova
Centro Veneto di Psicoanalisi
silvia.mondini@spiweb.it



L'inaudito e l'arcobaleno. ***Trasformazioni di un'analista durante un viaggio nella musica queer.***

Anna Cordioli¹⁸⁸

1§ L'inaudito

"I sentimenti più profondi suonano, non parlano".
(Di Benedetto, 1997, 14)

C'era stata una pioggia battente quel giorno ma, già nel pomeriggio, il cielo si era aperto. Amsterdam, con la sua pietra scura e bagnata, scintillava al sole.

Ero andata a visitare De Oude Kerk (la chiesa vecchia), il più antico edificio della città, che si trova nella zona del porto, quella che oggi chiamiamo la zona a luci rosse.

È una cattedrale spoglia e solenne, come lo sono i luoghi di culto che portano il segno del calvinismo. In quell'ordine maestoso mi colpì che per terra, proprio in mezzo alle navate, si trovassero dei fiori, come sparsi. Mi avvicinai e vidi che appena sotto di loro si scorgevano delle scritte sui lastroni: nomi, date, talvolta anche solo un simbolo.

Erano dunque un omaggio a chi era lì sepolto ma le tombe sembravano vecchie di secoli, possibile che ancora qualcuno conoscesse la storia di queste persone?

Per non pestare i fiori toccava guardare più verso il pavimento che verso il soffitto, più verso la terra che verso il cielo. Feci dunque la cosa più umana possibile: chiesi.

Una signora mi spiegò che le persone portavano fiori come dono per i defunti e non importava se non se ne conosceva la storia. Non importava se si fosse, olandese o no,

¹⁸⁸ Anna Cordioli (Padova), Psicoanalista Associata delle Società Psicoanalitica Italiana, Centro Veneto di Psicoanalisi.



di quella religione o di un'altra o di nessuna. Il gesto di poggiare una rosa o un tulipano, lì in mezzo al calpestio dei turisti, era un gesto gentile, universale, di compassione e unità.

"We are all the same, we all deserve flowers" mi disse la signora e mi sorrise.

Quella frase mi intenerì ma poi, complice il fatto di camminare sopra un cimitero posto nella parte povera della città, pensai che talvolta l'uguaglianza è un diritto che viene garantito solo ai morti¹⁸⁹. Questo è un pensiero davvero amaro perché, da morto, non ci si può più godere molti diritti ed in fondo è facile, per chi resta, sentirsi buono senza fare la fatica di trattare tutti da pari.

Mi colpì come quella frase sull'uguaglianza (*we are all the same*) fosse risuonata così cristallina, come *amplificata* da quel luogo. O era il mio *sentire* che la trovava perfetta in quella cornice?

Mi avevano detto che Oude Kerk, è famosa per la sua acustica perfetta, al punto che viene spesso usata per concerti e per registrare dei dischi. Era per quello che ero entrata a visitarla e ne ero rimasta davvero colpita. La donna mi spiegava bisbigliando piano e anche quel sussurrare era un piacere per le orecchie. Il calpestio delle persone assomigliava alla pioggia sentita quella mattina e anche il più piccolo rumore pareva accordato. Ogni suono risaltava e aveva una sua dignità, rivelando, la *vita* che l'aveva prodotto.

L'acustica, prima ancora che una scienza, è una delle arti dell'incontro. Molto a lungo gli uomini hanno sostato in silenzio, osservando il modo in cui un suono arrivava verso di loro, rimbalzando sugli oggetti, toccando il mondo tutto, per poi bussare al loro

¹⁸⁹ Nei secoli sono state sepolte lì circa 60.000 persone, tra queste ci furono persone note, come la moglie di Rembrandt e molti abitanti della zona del porto: marinai, prostitute, commercianti, famiglie divenute facoltose con la tratta degli schiavi e anche schiavi stessi (www.oudekerk.nl).



timpano. Ecco, questo è il suono: il messaggero di un movimento, di una vita, di qualcosa che si dà al mondo ora, non lontano da me e che io ho la sorte di incontrare¹⁹⁰.

De Oude Kerk è stata costruita in modo che ogni suono possa arrivarci nitidamente, senza omissioni, senza venire falsato. Quell'acustica, che certo non era frutto di un caso, faceva da cornice, da *cadre*, alla mia attenzione.

Se si vuole veramente intendere qualcuno o qualcosa è necessario dedicare del tempo non solo al momento in cui avviene lo scambio ma serve prepararsi all'ascolto.

Per questo, da sempre mi piace osservare l'acustica dei luoghi: essi parlano della cura che è stata messa per creare le migliori condizioni possibili affinché ci giunga la voce, il suono e talvolta anche il rumore dell'Altro¹⁹¹.

¹⁹⁰ È interessante notare come in Psicoacustica si distinguano la sorgente, il mezzo e il ricevitore (Carta, 2023). Questa tripartizione è la stessa che usiamo pensando alle relazioni intrapsichiche (dalla sorgente della pulsione alla sua meta) e interpersonali (dal soggetto al soggetto, dall'io all'Altro).

Ancora più interessante è notare come in Acustica, all'origine della "sorgente" viene posto un "meccanismo di eccitamento" che porterà poi alla creazione di un suono. In acustica per eccitazione si intende ad esempio l'energia che usiamo per usare le nostre corde vocali, eppure noi sappiamo che prima ancora che la fisica possa registrare questo tipo di tensione, esiste una lunga catena interna di eccitamenti che possono essere anche rimossi o trasformati.

Circa il "mezzo di propagazione", viene data molta attenzione alle pareti dell'ambiente d'ascolto, aspetto su cui è importante soffermarsi.

Infine, circa il "ricevente", la psicoacustica sottolinea l'impatto del suono sull'orecchio interno e poi via via fino alle sinapsi del sistema nervoso centrale. Lì la fisiologia si ferma e riprende invece l'importanza di esplorare quale ascolto si sia prodotto del suono, e quale riverbero interno il soggetto abbia saputo trarne. Sentire, lo sappiamo, non è ascoltare ma chi si è soffermato a ragionare sull'acustica di un luogo, ha già fatto un passo verso l'incontro.

¹⁹¹ Per dare spazio al suono dell'altro, lo sappiamo, serve saper tollerare un certo grado di passività. Trovo interessante la riflessione del grande architetto finlandese Juhani Pallasmaa: "Il senso della vista implica l'esteriorità ma il suono crea un'esperienza di interiorità. Io guardo un oggetto (da distante), invece il suono si avvicina a me; L'occhio raggiunge, l'orecchio riceve. I palazzi non rispondono al nostro sguardo ma restituiscono le nostre voci indietro verso le nostre orecchie". (Pallasmaa, J., 1996, 49) [mia traduzione]



Pensai all'acustica del mio studio. Negli anni è cambiato molto il mio rapporto con lo spazio in cui accolgo i pazienti: all'inizio usavo molto la vista nello scegliere cosa mettere. Il colore delle pareti, l'esposizione alla luce, un quadro. Cosa vedo io? Cosa vede la persona che è in stanza con me? Ma essere insieme nello stesso luogo ci dà il privilegio di condividere esperienze con tutti i sensi¹⁹².

Vale la pena di fare molti pensieri sul modo in cui vengono trattati i suoni all'interno di uno studio di consultazione. Ora nel mio spazio, tutto è pensato per addolcirli: il tappeto di lana fitta, le tende, i libri, le piante, ognuno di questi oggetti è lì anche per attutire l'eco che il muro spoglio farebbe rimbalzare. Ho, dunque pensato ad una acustica dell'intimità, che ci offra il piacere di parlare, o tacere, senza rimbombi, creando uno spazio sonoro che equalizzi le voci, in modo naturale.

Ascoltare la musicalità di un paziente (sia che assomigli più a un valzer o a uno Scat) significa incontrare il portato preverbale su cui si appoggeranno poi le rappresentazioni di parola. Anzieu (1978) considerava questo ascolto simile a contattare quel "bagno di suoni" in cui il bambino è immerso nel preverbale, nelle esperienze asimboliche, depositate nella memoria e nel corpo. Si giunge, dunque, a contattare un tempo in cui la comunicazione si accordava solo attraverso la melodia dei corpi.

Nell'ascolto, troviamo voci lentissime, altre concitate, alcune piene di respiro, altre quasi senza fiato. Ricordo un paziente musicista che, quando parlava della madre, rallentava il suo eloquio e la voce mi pareva perdesse sfumature. Scoprimmo poi che la donna aveva sofferto di depressione post partum dopo la nascita del figlio ma che nessuno aveva dato peso alla cosa e la donna se n'era quasi dimenticata.

¹⁹² "Freud ci ha resi più sensibili al non-verbale e - segnalandoci 'l'attenzione fluttuante' - ci ha resi parimenti più consapevoli della necessità di mezzi ricettivi più vicini alla natura condensata e sincronica dell'inconscio" (Di Benedetto, 1997, 15).



Questo tipo di ascolto contatta *la lingua segreta del non-verbale* e permette alla psiche di intercettare, nella sfera sensoriale (suoni e vocalità), echi di questo oscuro idioma e le tracce degli affetti inconsci ancora non rappresentati ¹⁹³.

Di Benedetto (1996) chiamò *Rêverie acustica* “quella forma di immaginazione, specificatamente acustica, che contribuisce all’elaborazione dei precursori del linguaggio verbale e che esiste accanto all’immaginazione visiva e narrativa, privilegiate finora dalla teoria psicoanalitica” (142).

Grazie a questo ascolto analiticamente orientato in senso musicale, avviene di sintonizzarsi “coi suoni (del paziente), si creano nuovi nessi e si scoprono realtà inaudite dell’altrui mondo affettivo” (ibidem).

“Inaudito” – noi che parliamo una lingua neolatina lo sappiamo – è un aggettivo che significa letteralmente “non ancora udito” e si riferisce a qualcosa che, nel trovare una sua rappresentazione “udibile” coglie l’ascoltatore di sorpresa.

È “inaudita” una assoluta novità (come l’incontro con una alterità che ci è ancora aliena) ma molto spesso è “inaudito” ciò che è stato precocemente rimosso e che la coscienza non vuole rincontrare. Usiamo, infatti, questo aggettivo nella sua accezione di scandalo e di rifiuto per qualcosa. In questa dinamica, l’inaudito diviene la forma acustica del perturbante.

In italiano, il verbo latino “*audire*”, viene tradotto con “udire, sentire, ascoltare”. Non mi soffermo, qui, sulle loro differenze semantiche ma segnalo che questi tre verbi potrebbero essere avvicinati a tre diversi livelli di rapporto con lo stimolo acustico: la traccia mnestica (udire), il vissuto pensato (sentire) e la ricezione riflessiva (ascoltare).

¹⁹³ La musicalità del discorso non ci parla solo del passato ma anche del presente: “è allo stesso tempo una forma di ricreazione del proprio mondo sonoro interno, dei vissuti corporei relativi al cuore, al respiro, ai tessuti” (Di Benedetto, 1997, 12).



A questi, aggiungerei anche che “*audire*”, in italiano, è la radice di *audizione*, ovvero il momento in cui qualcuno viene intenzionalmente convocato per essere ascoltato. Questa suggestione aggiunge dunque la scena di un incontro con l’altro non casuale ma atteso.

L’*inaudito* cade fuori da tutte e quattro queste scene. Può essere inaudito ciò che è stato forcluso *ab origine*, ciò che non ha lasciato traccia ma non ha trovato rappresentazione, ciò che è stato rimosso dalla censura e ciò che è stato attivamente rifiutato dall’Io (ad esempio su pressione del Super-io). Ciascuna di queste sorti si manifesta sotto forma di una qualche specifica “sordità”.

Volgersi all’“inaudito” ci predispone invece ad un arricchimento del campo cosciente: rispetto a esperienze ancora sospese nel vissuto non pensato, rispetto ad alterità esterne che incontriamo ma che viviamo ancora come aliene, rispetto al fronteggiare il ritorno del rimosso e rispetto a questioni etiche del nostro rapporto con gli altri¹⁹⁴.

2§ In altre parole

In Oude Kerk, intanto, io ero cullata dalla spiegazione dei fiori in mezzo alle navate. La signora a cui avevo chiesto informazioni mi parlava – forse preoccupata che io non capissi il suo inglese – scandendo ogni vocabolo. Tra un suono e l’altro c’era un delizioso e semi-impercettibile spazio che incorniciava le parole, rendendole tutte udibili e musicali.

Pensai ad un pro-zio che aveva imparato l’inglese ascoltando Frank Sinatra “perché – diceva lui – nessuno distingue e separa così bene le parole come Frankie”.

¹⁹⁴ Pre-rappresentativo, interpersonale, intrapsichico e sociale sono quattro aree (o frequenze) di grande interesse psicoanalitico. Nella teorizzazione è utile distinguerle e argomentarle separatamente ma nell’ascolto fluttuante le sentiamo nel loro intreccio continuo e a tratti inestricabile.



Salutai la signora e, mentre mi allontanavo, canticchiai con voce sottilissima: “*Fly. Me. To. The. Moon*¹⁹⁵” – Lei si voltò e mi sorrise. Forse pensò che nessuno resisteva al fascino sonoro di quella chiesa e che una cantatina, alla fine, la facevano un po’ tutti. Restai a godermi l’acustica ancora un po’, fino a che non cominciai ad ascoltare il mio ascolto. Come ci insegna il dispositivo dell’attenzione fluttuante (Semi, 2011)¹⁹⁶, non esiste un vero e profondo ascolto delle libere associazioni dell’altro senza che anche l’analista non si disponga ad un contemporaneo ascolto profondo di ciò che gli accade. Questo è un dispositivo metodologico radicale che sta alla base della nostra pratica e della nostra scienza ma che spesso, in altre discipline non è compreso. L’ascolto delle proprie associazioni rivela l’analista nella sua capacità di raccogliere le proprie rappresentazioni (che spesso sono anche solo tracce) e svela il lavoro personale che ha saputo fare su di sé.

Questo, in vero, non vale solo per la situazione di consultazione ma è un principio ubiquitario dell’umano: tanto più un individuo ha saputo ascoltare ciò che di congruo ed incongruo gli sovviene, tanto più sarà libero di ascoltare l’altro da sé. Ognuno sviluppa dunque una propria personale “acustica profonda”, affinando talune sonorità, scoprendosi sordo ad altre ed offrendosi all’incontro in prima persona. Faimberg (1992) fa notare che è questa qualità “personale” dell’ascolto che innesca il movimento di rappresentatività. Per effetto delle comunicazioni profonde, il paziente

¹⁹⁵ Frank Sinatra, “*Fly me to the moon*” (1964):

https://www.youtube.com/watch?v=ZEcgHA7dbwM&ab_channel=FrankSinatra-Topic

¹⁹⁶ L’attenzione fluttuante consiste nella disponibilità a osservare i propri movimenti psichici, le idee o i sentimenti che appaiono durante la seduta come dovuti all’altro, al paziente che sta lì, steso sul divano e che ci sta comunicando qualcosa. Le libere associazioni dell’analista divengono così qualcosa di estremamente singolare, quasi delle associazioni effettuate per conto terzi, prodotte e indotte dal paziente, insomma un materiale sul quale lungamente e doverosamente riflettere, prima di utilizzarlo nel corso del trattamento” (Semi, 2011, 39-40).



cerca di fare in modo che l'analista risponda col suo funzionamento mentale a tutto quanto l'analizzando non può ancora sentire e riconoscere.

“Rivolgendo l'attenzione a ciò che il paziente non gli ha ancora detto, ma che gli ha in qualche modo segnalato, l'analista elabora quindi una semiotica del non-ancora-vissuto e del non-ancora-detto. Coglie un pensiero virtuale e lo traduce in qualcosa di organizzato e comunicabile. Il non-detto del paziente trova allora un segno anticipatorio nel lavoro introspettivo dell'analista, il quale così si fa partecipe non solo del “qui ed ora”, ma anche di ciò che avverrà di lì a qualche tempo nella mente dell'altro. Partecipe di un pensiero che verrà” (Di Benedetto, 1998, 11).

Questa è la posta in gioco nell'ascolto: ciò che sento (e ciò che non sento) ha a che fare col futuro. Un futuro che riguarda primariamente il paziente ma che non è estraneo all'analista né alla comunità tutta. Un vissuto non ascoltato, inaudito, espunto dall'incontro, continuerà a cercare un pensiero che lo rappresenti e dobbiamo essere consapevoli che forse neppure allora troverà un ascoltatore.

La melodia continuava a girarmi in testa, mentre facevo lo slalom tra i fiori di Oude Kerk. Cosa mi aveva portato proprio a quella canzone? Meditavo: “*We are all the same. We all deserve Flowers*”, “*Fly me to the moon*”. Forse era l'assonanza tra “*Flower*” e “*Fly*”, forse era solo la musicalità nella voce della signora.

Andai dietro alla catena dei pensieri che mi portò altrove. Conoscevo bene la storia di quella canzone e mi accorsi che, da qualche parte dentro di me, continuavo a pensare alle voci mute, non ascoltate.

“*Fly me to the moon*” era stata composta nel 1954 da un talentuoso musicista di nome Bart Howard che si esibiva alla Rainbow Room¹⁹⁷ di New York. La canzone piacque

¹⁹⁷ La sala, che si trova nel Rockefeller Center, si chiamava originariamente “*Stratosphere*” e prese poi il nome di “stanza arcobaleno” dal modello di organo che vi veniva suonato e che cambiava



così tanto che venne interpretata da numerosi artisti e divenne uno standard Jazz, fino a quando, nel 1964, Frank Sinatra non la incise dandole una notorietà planetaria. Come si può dire che una canzone così tanto amata e così tanto celebrata abbia a che fare con qualcosa di non ascoltato?

Era forse lì la questione: a tutti piaceva ascoltarla perché ciascuno ci si poteva rivedere. Parlava di un sentimento sognante, di un corteggiamento garbato e romantico e di un amore che aveva tutta l'aria di essere ricambiato. Cosa c'è di più comune a ciascun essere umano della speranza di trovare un amore così dolce? Quella canzone era sicuramente per tutti!

Quello che non veniva ascoltato era però il sottotesto. Il brano, in origine si chiamava "*In other words*", in altre parole, ed è composto di metafore, quasi fossero messaggi in codice, che solo in un secondo momento della canzone venivano tradotti: "Portami sulla luna, lascia che io suoni per te tra le stelle.... In altre parole, prendi la mia mano, in altre parole, baciami".

Questo amore, così bello da scaldare i cuori di tutti, era purtroppo illegale nell'America degli anni 50. "*In other words*" è una canzone per chi non può dichiarare i propri sentimenti e sogna che esista un posto in cui quell'affetto abbia diritto di esistere.

In quegli anni, se Howard fosse stato scoperto dalla polizia assieme al suo compagno, avrebbe rischiato di finire in carcere e il suo nome sarebbe finito sul giornale, alla pubblica gogna. Una volta uscito di galera, avrebbe perso il suo lavoro e il padrone di casa avrebbe potuto revocargli il contratto d'affitto. Per questo Bart Howard e tutti i musicisti (i commessi, gli operai, le modiste ecc.) omosessuali del tempo, dovevano imparare molto presto a comunicare "*In other words*".

colore a seconda delle tonalità prodotte (fonte: New York Times, 22 agosto, 1934).



Il messaggio d'amore contenuto nella canzone poteva essere ascoltato e diventare patrimonio di tutti, solo a patto che lui non specificasse che quelle parole le aveva scritte per il suo compagno Tom.

L'amore (eterosessuale) poteva essere ascoltato e acclamato ma l'amore omosessuale restava inaudito. Per cui, per non essere espulsi dall'accoglienza umana, per poter continuare a vivere, lavorare, pagare l'affitto, toccava tacere e camuffare parti di sé.

"*Fly me to the moon*" è un verso che ha a che fare con il cercare un posto, al di fuori del pianeta terra, su cui potersi amare liberamente. Forse tra Giove e Marte c'era una primavera da godere assieme, senza essere perseguitati.

A dire il vero un posto, dove quella canzone poteva essere interpretata nel suo significato pieno, c'era: il palco dei cabaret queer di Manhattan¹⁹⁸. È in quei locali che "*In other words*" veniva ascoltata e compresa col suo significato intero e col tempo divenne un inno della comunità LGBTQIA+. Più di recente è stata usata spesso per i matrimoni e chissà, forse anche Bart e Tom la usarono quando poterono finalmente smettere di nascondersi e si sposarono legalmente, suggellando un amore che li ha legati per 58 anni.

Sarebbe poi necessario fare una amara riflessione su quanto questa canzone abbia potuto essere apprezzata dal pubblico planetario specialmente grazie a Frank Sinatra¹⁹⁹, che a quei tempi rappresentava il maschio bianco eterosessuale per

¹⁹⁸ Come dirò più avanti, da secoli nelle grandi città si erano creati dei luoghi salvi, in cui, con la scusa della musica e dell'arte, anche gli amori omosessuali trovavano una rappresentazione, uno spazio di incontro e un flebile diritto di esistenza.

¹⁹⁹ La canzone è divenuta un classico standard jazz ed è stata interpretata da grandissimi artisti come Kaye Ballard, Johnny Mathis, Nat King Cole, Nancy Wilson, Peggy Lee. Nessuno di loro diede però al brano la fortuna che fu poi data dalla versione di Sinatra. Una riflessione maliziosa, ma non del tutto peregrina, si potrebbe fare sulla "demografica" a cui appartenevano questi musicisti: donne da un lato, e uomini afroamericani, dall'altro. Erano, in fondo, ancora gli anni '60...



eccellenza e che, per di più, non disdegnava uscite sessiste e omofobe. Anche grazie al suo immenso talento interpretativo, Sinatra faceva sua la canzone e toglieva ogni possibile sfumatura queer alla canzone. Il suo personaggio, così eroticamente binario, la rendeva anzi una canzone di corteggiamento tra un uomo e una donna, togliendo peso dalla frase *"In other words"* e trasformando la necessità di segretezza in una deliziosa schermaglia di seduzione.

Il fatto è che ogni eterosessuale, ascoltandola, l'avrà trovata "universale" senza accorgersi che, invece, avendo perso la sua radice di sofferenza, ora non lo era più. La storia di *"In other words"* è la storia di molte, moltissime, canzoni scritte da autori omosessuali che, per essere accolte e con-partecipate, dovevano fare un bagno mediatico nella eterosessualità.

Questo fenomeno fa amaramente riflettere su quanto sia in azione il *narcisismo delle piccole differenze* (Freud, 1930) per cui si rifiuta di sentire come proprio, e dunque oggetto di empatia, un sentimento che abbia al suo interno un elemento che non è "identico" a quello dell'ascoltatore. Una piccola stilla di alterità diviene uno scandalo narcisistico che chiude all'ascolto e dunque alla condivisione.

In più, però, tocca riflettere su quanto "quel dettaglio di alterità" riveli una chiusura specifica verso i contenuti queer. Ci si rivela, dunque, una omofobia internalizzata fatta di disinvestimenti e di omissioni, prima ancora che di attacchi. Quando ci accorgiamo di quanto sia stata "inaudita" al grande pubblico la musica che canta l'amore omosessuale, ci tocca fare i conti con una più generale incapacità di sentire che le persone queer sono parte di una comunità di simili. Sono i "diversi" e il loro canto viene ascoltato solo se minimizzano questa diversità che offende la maggioranza eterosessuale cisgender.



Ripensando alla frase della signora, “*Siamo tutti uguali, tutti meritiamo fiori*”, mi rattristò pensare che, nella storia, era stata applicata più spesso ai morti ma molto raramente ai vivi.

Uscii dalla cattedrale e mi incamminai verso il porto.

3§ In the port of Amsterdam

Uscita da Oude Kerk, puntai verso l’odierna China Town, al centro della zona rossa. A me interessava Zeedijk, una delle strade più antiche della città, che punta dritta al mare.

Mentre camminavo, canticchiavo a mente “*In the port of Amsterdam*”²⁰⁰.

“Nel porto di Amsterdam c’è un marinaio che canta i sogni che ha portato con sé dall’immenso mare aperto [...] Nel porto di Amsterdam c’è un marinaio che beve e beve e beve e beve ancora una volta. Brinderà alla salute delle puttane di Amsterdam che hanno dato i loro corpi a migliaia di altri uomini. [...] Beh, lui non può proprio andare avanti. Alza il naso al cielo e lo punta in alto e piscia, come io piango, sull’amore infedele nel porto di Amsterdam”.

Era tutta la vita che conoscevo Zeedijk solamente attraverso la voce straziata di David Bowie: accompagnato solo dalla chitarra, David quasi piangeva nel raccontare quella *Spoon River* colma di umanità, lussuria e fatica. Posti come questi, nella storia e nelle civiltà ce ne sono sempre stati a bizzeffe; sono luoghi in cui le vite sono usate solo per quello che possono dare e tutto il resto non interessa a nessuno. Ciascuno vive con così tanta fatica da perdere le sfumature e finisce spesso per essere etichettato solo

²⁰⁰ David Bowie, “*In the Port of Amsterdam*” (1973):
https://www.youtube.com/watch?v=fHGBot84N9A&ab_channel=DavidBowie-Topic



attraverso ciò che la società rifugge: Il violento, la puttana, il frocio, lo storpio, il matto, lo straniero²⁰¹.

Queste “maschere” del teatro umano non mancano mai nella suburbia sociale. Esse rappresentano il ritorno del rimosso di grandi istanze pulsionali (la violenza, la lussuria, la bisessualità, l’offesa del corpo, il dolore psichico, l’esclusione) che l’io civilizzato ha cercato di allontanare e di proiettare su altri da sé. Sono pensabili quasi solo sotto forma di maschere da gettare sugli altri e ben di rado si riesce a trovarle integrate.

Su tutte la violenza è la meglio sopportata perché spesso viene ammantata di ragionevolezza: intere nazioni l’hanno messa al centro delle loro istituzioni, col pretesto di una guerra santa contro un nemico odioso, dell’epurazione di popoli, razze, religioni e così via. Ma la violenza agita dal “poveraccio” non la si può sopportare, come non si sopportano le espressioni del desiderio sessuale (altrui) e l’angoscia che può produrre una deformazione del corpo e così via. Per ognuna di queste parti dell’umanità abbiamo inventato insulti che, volenti o nolenti, risuonano nel nostro subconscio ogni qual volta un’istanza espulsa si avvicina. L’insulto verso il

²⁰¹ In Italia Fabrizio De André ha dedicato una grande parte della sua opera poetica e musicale a queste figure umane e alla difficile vita nelle parti marginali delle città, specialmente di Genova. Tra tutte le bellissime canzoni, l’amico e collega Cristiano Lombardo (“zenese” anche lui), mi ricorda il finale di “*La città vecchia*” (De André, 1966):

” Se tu penserai e giudicherai

Da buon borghese

Li condannerai a cinquemila anni

Più le spese

Ma se capirai se li cercherai

Fino in fondo

Se non sono gigli son pur sempre figli

Vittime di questo mondo”

https://www.youtube.com/watch?v=YKSwyvr2IRc&ab_channel=FabrizioDeAndr%C3%A9-Topic



diverso segna la crepa nel legame umano, testimonia il rifiuto violento di una parte di sé che non si tollera di contattare e svela l'imperio dell'ideale dell'io.

Così, mentre il "porto" diviene il luogo ribollente del rimosso, dell'inaudito e dell'ingovernabile, in altre zone si trovano l'estrema pulizia e l'angoscia che il buon nome della città possa venire infangato²⁰².

"*Dans le port d'Amsterdam*"²⁰³ è una canzone scritta da quel gigante della poesia che era Jacques Brel, nel 1964. Bowie era un grande ammiratore del cantautore belga e, già a partire dal 1968 portava in concerto alcune delle sue canzoni: iniziò proprio interpretando "*Amsterdam*" e poi, soprattutto nel tour di Ziggy Stardust, cantava "*My death*", entrambe nella versione inglese di Scott Walkers²⁰⁴.

Bowie amava profondamente la poetica di Jacques Brel, soprattutto per il modo in cui esprimeva la compartecipazione di destini che avvicina gli esseri umani. Avrebbe voluto saperle scrivere anche lui quelle liriche così cariche di compassione, così intimamente universali. Jérôme Soligny (2019), biografo di Bowie, racconta che di passaggio a Parigi, il cantautore inglese avrebbe voluto incontrare il suo idolo belga. La risposta che ricevette fu brutale: il Grand Jacques avrebbe risposto "Come può un frocio (*Pedè*) del genere pensare che io possa volerlo vedere?".

²⁰² Con un salto di qualche decade, mi viene in mente "*In the Flesh*" dei Pink Floyd (1979), quando Pinky, in preda a dei deliri di pulizia etnica, grida:

"C'è qualche queer in teatro stasera?"

Buttatelo contro il muro!

C'è uno che salta all'occhio, a me non sembra uno a posto!

Buttatelo contro il muro!

E quello là in fondo sembra un ebreo e quell'altro è un negro!

Chi ha permesso che questa feccia entrasse nella stanza?"

https://www.youtube.com/watch?v=yX4O3dNTFYw&ab_channel=PinkFloyd4K

²⁰³ Jacques Brèl, "*Dans le port d'Amsterdam*" (1964):

https://www.youtube.com/watch?v=bkC7WCpJfYY&ab_channel=JacquesBrelVEVO

²⁰⁴ Bowie incise "*In the port of Amsterdam*" svariate volte, la interpretò anche per la BBC e infine venne incisa come lato B del singolo "*Sorrow*", nel 1973.



Bowie in quegli anni era, in effetti, divenuto un idolo vivente della comunità Queer, non solo per essersi dichiarato bisessuale ma anche per le maschere artistiche che andava creando (come Ziggy Stardust²⁰⁵ e Aladin Sane). Chissà, forse, di fronte alla maschera, Brel si era fermato, senza chiedersi se ci fosse qualcosa da conoscere di quel giovane cantante d'oltre Manica. Forse l'insulto era uno di quei residui che salgono dal preconcio, senza che la persona ci dia tanto peso. O forse davvero Brel era in reale sintonia con la quota omofoba che al tempo circolava. Non saprei ma me ne dispiaccio comunque sia andata. Quanto a David Bowie non smise, per questo insulto, di amare l'opera di Brel e un'ultima registrazione di *"In the port of Amsterdam"* fu fatta anche nel 1990.

4§ In disgrazia del cielo e della terra.

Io intanto mi avvicinavo al porto e le sensazioni evocate mi da Oude Kerk sentivo che mi lavoravano dentro, muovendo associazioni e pensieri. Guardavo le strade e pensavo.

Dopo la seconda guerra mondiale, Amsterdam è divenuta simbolo di libertà e liberalizzazione. Guardandola oggi da fuori mi sembrava il luogo più accogliente possibile ma io sentivo di aver cominciato a camminare in mezzo alla storia e ai ricordi. Sapevo che questa città, e questa piccola nazione, erano state scenario di feroci moti xenofobi e "cacce alle streghe".

²⁰⁵ Sulla nascita della maschera di Ziggy Stardust, segnalo un articolo che ho scritto per il sito del Centro Veneto di Psicoanalisi: *"The rise of Ziggy Stardust. Il domani appartiene a chi lo sente arrivare"* <https://www.centrovenetodipsicoanalisi.it/the-rise-ziggy-futuro-sente-identita-bowie-centro-veneto-psicoanalisi-cordioli/>



La mia mente andava alle grandi persecuzioni del '700 in cui un numero incalcolato di uomini erano stati incarcerati perché accusati di sodomia²⁰⁶ e, nella sola Amsterdam, più di un centinaio erano stati uccisi in esecuzioni pubbliche. Le esecuzioni venivano effettuate tramite strangolamento, impiccagione, annegamento in un barile d'acqua e rogo; i cadaveri venivano poi bruciati, gettati in mare o sepolti sotto le forche.

Mentre ripensavo a quei fatti, mi chiesi, sconsolata, se qualcuno avesse almeno appoggiato dei fiori sulle povere spoglie di quelle persone... Ma più di tutto ripensavo a come fosse possibile quel grado di accanimento... quell'annientamento dell'Altro fino a trasformarlo in polvere.

Dominique Cupa, a proposito della *distruttività crudele* (2012), sottolinea quanto la crudeltà manifesti un "no" feroce verso l'esterno, un "no" all'altro e al suo diritto di esistere, "un 'no' senza fine, il 'no' della coazione a ripetere, essendo lo psichismo graffiato (narcisisticamente) come un disco rotto" (33). È dunque un rifiuto che non permette alcun dialogo e non vi è nessuna messa in dubbio della distruttività conseguente. Per di più questo genere di distruttività tende a tornare...

Tale crudeltà conduce al totale "diniego dell'alterità, che fa che l'altro non sia più concepito come un simile" (34). Internamente si accende un bisogno di annientamento tale che la psiche si rifiuta addirittura di raffigurarsi questo "altro": si rifiuta di conoscerlo, lo deforma, lo sfigura per poi distruggerlo meglio.

Questo è, purtroppo, un fatto senza tempo che percorre tutta la storia umana...

Ad inizio '700 l'Europa tutta era percorsa da un febbrile bisogno di sancire cosa fosse "noi" e cosa non lo fosse, cosa fosse "giusto" e cosa fosse "errore". Proprio mentre cominciavano a dare frutto i semi dell'illuminismo, si faceva largo anche un senso di

²⁰⁶ Per chi fosse interessato a questa parte della storia, consiglio di approfondire la vicenda dei Processi per sodomia di Utrecht iniziati nel 1730 e poi diffusisi in tutta Olanda e non solo.



finimondo e, come sempre accade nei cambi di paradigma, una crescente paranoia verso “il diverso”.

Solitamente menzioniamo Il secolo dei Lumi come il faro che tolse la cultura occidentale dall’oscurantismo della superstizione e della cieca osservanza religiosa, in favore di un “dominio della ragione”. In effetti, prima, i tribunali ecclesiastici consideravano l’omosessualità un peccato pari alla stregoneria: per questo la pena era il rogo. Con l’illuminismo i delitti considerati "immaginari" (senza vittima) come l’omosessualità e la stregoneria vennero depenalizzati e il *Codice napoleonico* abolì la punibilità dell’omosessualità tra adulti²⁰⁷. Questo non implicò, però, che l’omosessualità smettesse di essere osteggiata socialmente.

Noi sappiamo, però, che l’uomo non cambia facilmente le proprie inclinazioni alla violenza sociale, specie se i vantaggi secondari nutrono il narcisismo della maggioranza. E gli esseri umani, con le loro spinte distruttive, non subirono alcuna miracolosa trasformazione durante l’illuminismo: così i moti più oscuri, non vennero veramente mitigati dall’intelletto, rimasero crudeli e semplicemente cambiarono forma.

Una cosa che non si ama ricordare del tempo dei Lumi è che nacquero molte teorie, alcune delle quali sono tutt’ora prese per buone, che traslarono preconcetti religiosi in concetti scientifici.

Le forme di diversità sessuale, che prima dell’illuminismo erano considerate peccaminose, mutarono definizione e vennero identificate come malattie, deviazioni erronee del comportamento umano o suoi mancati sviluppi.

Nelle numerose trattazioni sull’argomento non furono applicati un metodo rigoroso o una reale ricerca ma, argomentando “per evidenza”, si diedero per buone le idee

²⁰⁷ Questo valse solo per i territori a cui si applicava il *Codice napoleonico*. Più di metà dell’Europa non fu toccata da questa riforma.



moralistiche, dando lo status di “prova scientifica” a pregiudizi che da secoli armavano la persecuzione. A partire dalla metà del ‘700 gli “scienziati” diedero per ovvia la sessualità (eterosessuale) e, concordando con la visione biblica, fu assunto come dato scientifico che i generi fossero solo due²⁰⁸; a puntello di tutto ciò, venne ribadito che lo scopo della sessualità fosse (e dovesse essere esclusivamente) la riproduzione²⁰⁹ (De Leo, 2021).

È dunque nel tempo dei Lumi che viene ufficialmente canonizzato il concetto di *binarismo* che ancora oggi viene considerato un assioma indiscutibile da taluni pensatori e politici. Ed è in quel contesto che prende piede una “restaurazione sessuale” (Canosa R.,1993) che vede come deteriore tutta la sessualità che non abbia come finalità la gravidanza.

Il ruolo della donna viene definito solo in funzione della sua capacità generativa e viene esaltata la funzione materna come il puntello stesso di una società sana²¹⁰.

²⁰⁸ Freud, nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), non pare d'accordo con questa assunzione e ci aiuta invece a ricordare la “natura arcaica totipotente degli attributi sessuali, scritta nel corpo anatomico” (Ferruta, 2014): [In Psicoanalisi] “Per spiegare la possibilità di un'inversione sessuale si è ricorsi a una serie di pensieri che contiene una nuova contraddizione con l'opinione popolare. Secondo quest'ultima una persona o è un uomo o è una donna: la scienza invece conosce casi nei quali i caratteri sessuali appaiono oblitterati, e così è difficile determinare il sesso, in primo luogo in campo anatomico. I genitali di queste persone riuniscono caratteri maschili e femminili (ermafroditismo). In casi rari sono sviluppati l'uno accanto all'altro ambedue gli apparati sessuali (ermafroditismo vero); perlopiù si tratta di un'atrofizzazione reciproca. La cosa notevole di questa anomalia è però che esse rendono imprevedibilmente facile capire la formazione normale. Un certo grado di ermafroditismo anatomico, infatti, è proprio della normalità; in nessun individuo di normale formazione maschile o femminile mancano le tracce dell'apparato dell'altro sesso che, o continuano a sussistere, senza avere una funzione, come organi rudimentali, oppure sono state trasformate per assumere altre funzioni. La concezione che risulta da questi fatti anatomici da lungo tempo noti è quella di una struttura originariamente bisessuale, che nel corso dell'evoluzione si è mutata fino alla monosessualità con scarsi residui del sesso atrofizzato” (Freud S., 1905, 456-457).

²⁰⁹ Qui è importante ricordare che la psicoanalisi parte dalle osservazioni di Freud (1905) in cui sottolinea la natura non esclusivamente riproduttiva della sessualità. La *psicosessualità* è un fattore che non si limita alla funzione biologica e che pertanto sta alla base del legame psichico tra corpo e individuo, quello che Winnicott chiamerà *l'enbodyment*.

²¹⁰ In materia di Scienze Umane, gli illuministi vedevano la società come il risultato delle leggi



La sessualità non riproduttiva veniva vista sempre più come perversa e malsana. È questo il momento in cui i cronisti (prima ancora degli scienziati) cominciano a raccontare dell'omosessualità femminile, fino ad allora considerata di scarso interesse. Proprio mentre assistiamo ad una nuova narrazione che esalta la donna, "potente generatrice", essa viene ricacciata nella nursery e si irrigidisce la pressione morale di di lei. Di pari passo con questo rinnovato controllo idealizzante, la società pare iniziare a preoccuparsi dell'amore saffico. La narrazione patologizzante, al tempo sottolineava che i luoghi del contagio fossero le carceri e i lupanari, sottolineando la natura degradata di quella sessualità. Una donna dabbene sicuramente non avrebbe indugiato in certe perversioni.

Ciò che perturbava questo ordine sociale-naturale era dunque considerato "*contro natura*". Le persone queer finirono dunque davvero «*in disgrazia del cielo e della terra*», della religione e della scienza, come Michelangelo diceva di sé qualche secolo prima (Coluzzi D., Gnerre F., 2023).

In particolare tutti i comportamenti sessuali che non coinvolgessero la copula tra un uomo e una donna furono indicati come un segno di "malattia morale e mentale"²¹¹. e vennero additati come una minaccia alla solidità della società.

naturali e, in particolare, la società europea venne assunta come massimo livello di sviluppo: il modello della società naturale, sana e giusta.

²¹¹ È in questo milieu che nascerà la psichiatria moderna ma è anche in questo contesto che la crudeltà verso le persone queer si armerà di argomentazioni anti-scientifiche che non verranno messe in discussione neppure dai clinici, per secoli.

Dovremmo attendere il 1990 perché l'OMS dichiarasse che l'omosessualità non è una patologia e abbiamo atteso fino al 2020 affinché anche le variazioni di genere non venissero dichiarate delle malattie psichiche. È solo dopo il 1980 che cominciano gli studi scientifici che dimostreranno che le coppie omoparentali sono sane tanto quanto quelle etero parentali e che i bambini nati e cresciuti in queste unioni non presentano particolari indici di disagio (ad eccezione delle discriminazioni sociali). Nonostante queste evidenze scientifiche rettifichino puntualmente le credenze pseudoscientifiche dei secoli precedenti, la società stenta ancora ad accettare questi dati.



Dunque, nonostante il cambio di paradigma, la musica non era cambiata.

Il “sodomita” venne considerato un malato che deraglia dalla legge naturale; non si concepì la possibilità che un individuo potesse essere omosessuale “per natura”, né che una quota di omosessualità possa far parte della “natura” di ciascuno. L’omosessuale e l’uomo femmineo, al pari del malato di peste, dovevano comunque essere espunti dalla società per evitare il contagio.

Si assistette dunque ad una razionalizzazione del rifiuto: la società armava i propri preconcetti con nuove teorie espulsive. Esse mettevano in guardia il presunto soggetto sano dalla pericolosità del contatto col sodomita, che andava evitato, con propulsione quasi fobica. Inoltre, per la natura patologica della “deviazione sessuale”, il soggetto sano finiva per vivere sé stesso come potenziale vittima di questo contagio, manco fosse una creatura passiva in balia del morbo omosessuale.

Questa narrazione ci mostra l’uso perverso che si può fare della scienza e della razionalizzazione: la ragione illumina e oscura senza cercare un contraddittorio, viene evitato ogni contatto con le parti espulse, su tutto vigono scissione, espulsione, capovolgimento (“Non sono io che sono una minaccia per te ma sei tu che minacci me con la tua esistenza malata”).

Ecco dunque compiuto il nuovo diniego dell’Altro, così perfettamente coerente da garantire alla società il diritto di accanirsi di nuovo sulle persone queer.

5§ L’inaudito trova riparo: le sottoculture.

Nel Settecento e nell’Ottocento furono varate leggi brutalmente repressive in quasi tutto il mondo occidentale; non di meno, gli omosessuali e le persone queer ci sono sempre state nella storia dell’umanità²¹² e, seppure perseguitate, patologizzate e

²¹² Studi statistici e longitudinali hanno rilevato che l’8% della popolazione mondiale è omosessuale, a questo dato va poi sommata la percentuale di persone bisessuali e gender fluid. L’aspetto



segregate, hanno sempre cercato di esistere, ritrovandosi in luoghi lontani dallo sguardo del persecutore. Purtroppo però nessun posto sembrava sufficientemente lontano per evitare la reazione crudele dei “sani”.

Nell’ottocento, “la repressione segue l’allarme sociale generato dalla presenza di vivaci sottoculture cittadine i cui membri si incontravano in luoghi pubblici, salotti privati, pub e bordelli” (De Leo, 2021, 7). Le zone in cui avvenivano questi ritrovi erano appartate e il più lontano possibile dalla vigilanza sociale. Tra la fine dell’Ottocento e fino agli anni ‘30 del Novecento nacquero locali in cui le persone omosessuali potevano vivere, almeno per qualche ora, una vita di relazione pseudo-comunitaria.

In Europa i luoghi di maggiore aggregazione erano Parigi, Londra, Amsterdam e soprattutto Berlino; negli Stati Uniti erano New Orleans, Chicago e New York.

Se le grandi città favorivano l’anonimato, le zone malfamate, come quelle del porto, divenivano una cornice in cui potersi nascondere in mezzo alla più varia umanità.

All’interno della città esistevano aree in cui era mimetizzabile la presenza di locali di intrattenimento su invito. In questi luoghi, lontano dagli sguardi, era possibile flirtare con una persona del proprio sesso, vestire come si voleva ed esprimere il proprio genere e la propria sessualità sentendo di poter restare. Gli spettacoli organizzati in questi locali prevedevano spesso il *cross-dressing* e musica che parlava dell’amore *same-sex*.

interessante è la costanza di queste percentuali anche in culture molto diverse tra di loro.



È in questi contesti clandestini che fioriscono delle vere e proprie sottoculture²¹³: c'erano una serie di segnali e di linguaggi per potersi riconoscere, stili d'abbigliamento per manifestare, anche solo alludendo, la propria natura queer²¹⁴.

La loro presenza sociale andava dunque intrecciandosi strettamente con la “*bar culture*” che diverrà, nei decenni, un cosmo anche molto variegato.

La *Queer Bar Culture* ha una lunga e ricchissima tradizione che va dai primi spettacoli in *cross-dressing* clandestino del '700, fino alla codifica del *Vogue*²¹⁵ e così via. Ma quello che spesso è sottovalutato è quanto questi luoghi di segregazione divennero una fucina di arte al punto da diventare dei veri e propri attrattori culturali, soprattutto nel ventesimo secolo. E, in particolar modo, fu la musica di rivista ad essere usata come canale di espressione.

I motivi erano in fondo anche molto pratici: nei locali, da Berlino a New Orleans, le persone andavano per stare assieme e per ballare. Ognuno di questi spazi era dotato di un palco, aveva un'orchestra e un cast fisso di artisti.

Uno degli esempi più vivaci e rivoluzionari di questa cultura andò formandosi in seno alla comunità nera degli Stati Uniti, più di un secolo fa. E per quanto possa sembrare strano, se vogliamo capire il modo in cui le scienze psicologiche occidentali hanno

²¹³ Gaetano Benedetti scrive: “Chi abita in un quartiere povero di città, finisce col formarsi un concetto di sé, che è intessuto intorno a questo asse geografico. Una volta che il concetto di sé si è stabilito nell'inconscio dell'individuo, esso fornisce un senso di continuità personale [...] Diversi *slums* nelle grandi città costituiscono delle vere e proprie subculture, con le loro specificazioni di quel che sono i ruoli appropriati, le loro definizioni di scopi di vita, i loro sistemi di significati per interpretare le esperienze” (Benedetti, 1973, 14).

²¹⁴ Già a partire dal '700 troviamo resoconti delle forze di polizia che descrivono i linguaggi e i codici usati dalle persone omosessuali e queer. Si veda De Leo 2021.

²¹⁵ Per chi fosse interessato alla stagione del *Vogue* segnalo la recensione che ho scritto per SPIWEB su uno dei capolavori documentaristici che testimoniano della New York anni '70: “*Paris is Burning*” <https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cinema/recensioni-cinema/paris-burning-di-i-livingston-recensione-di-cordioli/>



travisato e distorto tutto ciò che è queer, è necessario prima addentrarci nei concetti alla base della segregazione razziale.

6§ Primitivismo sessuale

Alla fine del '700 New Orleans era tra le più prospere ma anche più pericolose città d'America. Era chiamata "*the Big Easy*", dove tutto era facile, tutto era veloce, tutto – diremmo noi – era scarica breve e agito.

La ricchezza in circolazione in quel secolo affondava le sue radici nella violenza sull'altro: la città era in mano ai mercanti di esseri umani e si contavano almeno 50 mercati di schiavi. Tutto si fondava su una verticale stratificazione della società, in cui in alto stava la ricchissima borghesia negriera e in basso stavano gli oppressi, senza libertà, senza mezzi di sostentamento e senza prospettive. Sebbene la crudeltà più efferata fosse perpetrata dall'élite bianca, nella narrazione, tutto veniva capovolto e vigeva un costante richiamo a tenere a bada la "perversa antisocialità" dei neri.

Va ricordato che eravamo nel pieno della visione in cui l'occidente guardava alle altre culture come inferiori e che i popoli indotti in schiavitù erano raccontati come "primitivi". Le loro usanze venivano perseguitate e bollate come perverse.

È in questo clima di crudeltà e violenza istituzionale che, a inizio '800 lo stato della Louisiana aveva promulgato leggi razziali durissime e aveva stabilito la pena di morte per varie condotte contro la morale. Nella visione del legislatore (bianco), il "negro" era descritto come un essere completamente istintivo e in vari passaggi si portava l'attenzione sulla sua presunta sessualità bestiale, segno della implacabile corruzione dei neri. Lo schiavo non aveva l'anima ed era pronò ad ogni genere di brutalità e aberrazioni che un "Bianco sano" non avrebbe mai potuto commettere²¹⁶.

²¹⁶ La segregazione si basa dunque su un processo più ampio del semplice fattore economico. Vi ritroviamo aspetti di proiezione e attribuzione, sull'altro, di parti considerate indesiderabili e



Il “nemico omosessuale” brutalmente perseguitato all’interno del mondo bianco nel ‘700, rischiava però di ri-presentificarsi per effetto del contatto con le altre culture. In quegli anni nascevano nuove scienze, come l’antropologia e l’etnologia, che avevano come massimi esponenti studiosi europei che si recavano in visita nelle colonie, riportando osservazioni estranianti e superficiali dei popoli sottomessi che incontravano.

Al tempo, la “scienza” si esprimeva con continue pubblicazioni che consolidavano questa visione razziale dell’uomo, e tra gli argomenti preferiti di questi fini studiosi, c’erano i commenti sui comportamenti sessuali delle popolazioni conquistate (e dunque inferiori).

Non vi era alcuna comprensione del fatto che in culture diverse da quella occidentale vi fosse una sensibilità totalmente differente rispetto al corpo, alla sessualità e anche rispetto ai generi. Non vi era nessuna curiosità nello scoprire che gli umani, sul pianeta terra avevano sviluppato riflessioni e usi molto lontani da quelle dei bianchi. I generi dovevano essere solo due e il sesso doveva essere solo eterosessuale, il resto era abominio e malattia.

Tra le condotte “tipiche degli schiavi neri” (che dovevano essere punite con severità esemplare) particolare attenzione veniva data, come a solito, alla sodomia e alle espressioni sessuali “immorali”. L'accostamento, tra minoranze razziali e condotte non eterosessuali/cisgender, era continuo: “la letteratura medica statunitense si mostrava particolarmente interessata all'analisi del fenomeno dell’"inversione" presso

inaudite con le quali non si vuole più avere a che fare.

È in questa dinamica che appaiono gli “altri” come soggetti denigrabili (ormai alieni) mentre il “noi” diviene una quarta persona singolare, idealizzata come desiderabile e dunque da difendere.

“I buoni sono solo buoni, i cattivi sono solo cattivi. Ciò dà l'impressione di una dicotomia tra noi e gli altri. Dicotomia con un baratro in mezzo” (Bolko, 2012, 233).



i gruppi razzializzati. Al centro delle indagini antropologiche e criminologiche sono soprattutto nativi e afro-americani" (De Leo, 2021, 79).²¹⁷

Nei testi scientifici del tempo, a proposito delle abitudini sessuali degli schiavi si parla di "manifestazioni di una sessualità primitiva e incontrollata" in cui erano state scoperte relazioni tra persone dello stesso sesso o di sesso differente. Con sgomento, gli occidentali, annotavano che un uomo nero poteva avere una sessualità sia attiva che passiva con un altro uomo, senza che si sentisse diminuito nella sua virilità. In talune culture africane (e orientali) vengono osservati soggetti dalle movenze effeminate, integrati nel gruppo. A fronte di tutte queste osservazioni, invece che mettere in crisi il sistema creato dalle scienze occidentali, viene invece coniato il concetto di "*Erotopatia nera*" (Rosario, 2002).

È dentro questo *milieu* di sessuofobia, omofobia e colonialismo che nasce il concetto di *primitivismo sessuale* che fa coincidere comportamenti sessuali non uomo-donna, sia con una assenza di morale (ovvero una legge paterna) sia con un mancato sviluppo sociale e psichico di quel popolo...o di quel singolo individuo.

Il concetto di primitivismo sessuale si estese anche alle spiegazioni pseudoscientifiche per spiegare l'omosessualità e tutte le forme queer. In un'equazione a lungo mai contestata, l'amore omosessuale era un amore immaturo, una fase magari non superata, e nessun adulto sano e psichicamente strutturato avrebbe mostrato quel genere di comportamento regressivo...

Questo preconcetto continuerà nei secoli successivi, trovando grande successo tra gli studiosi.

²¹⁷ In "*Sexual Inversion*" (1896), un testo che ha pressoché formato la visione del mondo queer nel ventesimo secolo, Havelock Ellis scriveva: "In Europa oggi, si ritrova una considerevole assenza di ripugnanza nei confronti dell'omosessualità, soprattutto tra le classi sociali basse [...] In questo [...] l'uomo civilizzato ma ignorante si ricollega al selvaggio" (in De Leo, 2021)



7§ Il ghetto di Storyville.

Nella Louisiana di fine '800, questo corollario di convinzioni legittimavano gli scatenamenti più biechi: le marce dei suprematisti bianchi esitavano spesso nel linciaggio di persone di colore, omosessuali, persone della religione "sbagliata"²¹⁸. D'altro canto questi cavalieri della purezza avevano dalla loro parte, la ricchezza, la religione, la legge e ormai pure la scienza²¹⁹...

In questo clima di scatenata violenza però la città di New Orleans stava diventando invivibile e anche la ricchezza sarebbe ben presto migrata in lidi, meno violenti.

Sidney Story, un amministratore di larghe (e pratiche) vedute, aveva notato che in Europa, i porti che avevano un maggiore successo economico erano quelli in cui le municipalità avevano creato delle aree cittadine in cui fossero tollerati i traffici molesti e la prostituzione. Decise dunque di creare una sorta di porto franco in cui gli istinti sessuali dei cittadini potessero trovare sfogo, senza violare le leggi cittadine.

Così, nel 1897, entrarono in vigore delle linee guida che indicavano un'intera area della città in cui era permessa, tra l'altro, la creazione di bordelli.

Esistevano locali solo per i bianchi, in cui si trovavano prostitute sia bianche che nere, e poco distante c'erano locali solo per i neri. Nonostante fosse basata su una segregazione nella segregazione, Storyville divenne una zona di integrazione razziale seppure sulla base del turismo sessuale.

²¹⁸ Con un salto di 70 anni, è doveroso ricordare "*Strange Fruit*", una canzone che parla proprio delle azioni criminali del K.K.K.: Musica di Lewis Allen, parole di Abel Meeropole, interpretazione di Billie Holiday.

https://www.youtube.com/watch?v=ov6FeU4YIY8&ab_channel=BillieHoliday-Topic

Famosa e coraggiosa fu l'interpretazione che Billie fece, in piena segregazione, alla televisione americana nel 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=4VowuxWH2tE>

²¹⁹ Anche oggi gli studiosi dovrebbero avere bene in mente il pesante retaggio prodotto dalle scienze psicologiche che hanno per secoli fornito argomenti a fazioni reazionarie e violente che hanno perseguitato gli omosessuali, gli immigrati, le persone ai margini e la libertà delle donne.



Anche la prostituzione omosessuale aveva il suo spazio: sebbene non fosse esplicitamente consentita, nel perimetro di Storyville, la polizia adottava una politica che oggi diremo del *“Don’t ask, don’t tell”*, una sorta di negazione a cielo aperto. Esistevano case di tolleranza che *“offrivano”* sia ragazze che ragazzi – famosa era la casa di *“Big Nelly”*, un corpulento uomo di colore che dirigeva il locale in abiti da maitresse (Bullock, 2017). In ognuno di questi luoghi esisteva una sala da musica in cui i clienti potevano restare anche a lungo, creando vere e proprie comunità.

Noi diremmo che anche l'ordinanza di Story fu una formazione di compromesso – tra spinte moralistiche e aspetti erotici – ed in effetti l'idea creò un equilibrio in città almeno per due decenni. Soluzioni simili verranno adottate in molte città (come Chicago o New York) e non solo negli Stati Uniti.

Queste *“isole esotiche”*, luoghi di *“passione primitiva”* (Schwarz, 2003), assolvevano, *“in fondo, la stessa funzione dei territori coloniali: sebbene facilmente raggiungibili, sono sufficientemente lontane dai quartieri bianchi da garantire l’anonimato a chi vi intrattiene relazioni omosessuali”* (De Leo, 2021, 79-80).

Molto amaramente tocca riconoscere che erano l'unico posto in cui le minoranze potevano godere di una relativa pace, purtroppo al costo di dover associare la propria esistenza alla prostituzione e alla marginalità, rinforzando dunque il preconcetto che le aveva rinchiuso in quel ghetto.

8§ Il dolore si fa canto

“Non si canta per stare meglio. Si canta perché è un modo di capire la vita. Il Blues ti aiuta ad alzarti la mattina. Ti alzi sapendo che non sei solo. Che c'è dell'altro nel mondo. Qualcosa che è stato aggiunto da quella canzone”
Ma Reiney’s black bottom 2020

Molto si è detto e scritto sulla radice dolente del blues.



“Blue” in inglese significa anche tristezza e il blues era la musica degli schiavi deportati in America a fare una vita di stenti e sopraffazioni. Di solito si parla del blues come l’evoluzione dei canti fatti in mezzo ai filari di cotone o nelle baracche a fine giornata e troppo poco si parla di chi furono le prime grandi stelle del blues e del jazz.

Erano già passati 50 anni dalla fine ufficiale dello schiavismo in America ma la segregazione e le condizioni di vita dei neri erano sempre miserrime. Qualcuno riusciva a distinguersi, a emergere soprattutto grazie alla musica, ed i posti in cui andare a cercare fortuna erano sempre quelli: New Orleans, Chicago e Harlem. Ed è proprio a New Orleans che la musica dei neri diviene una forma d’arte. E dove esattamente? Sempre lì: nella saletta da musica di una qualche bordello di Storyville. A Storyville c’erano più di 200 bordelli in cui stare ad ascoltare musica nera e vedere spettacoli di rivista. In quel misto culturale, coi piedi a bagno nel Mississippi e con un caldo che appiccica i vestiti, si andavano incontrando la musica degli schiavi e dei creoli (il blues, il ragtime, gli spirituals, le marcette francesi, l’habanera, il vaudeville, ecc.) con gli strumenti europei (il pianoforte, i fiati, il contrabbasso); quella musica mescolava il dolore della vita agra e la *danse de la vie*, la repressione e la rivelazione. Nella reietta Storyville si andavano creando, contaminandosi l’un l’altro, i semi più rivoluzionari della musica del 900: il blues e il jazz.

Il più virtuoso e noto musicista di Storyville era Tony Jackson; la sua fama era tale che era l’unico musicista di colore ammesso a suonare nei bordelli per bianchi. “Jackson era nero, figlio di una famiglia di schiavi, e apertamente, se non smaccatamente, omosessuale” (Bullock, 2017, p 22). Al Rose (1974), nel ricordare l’importanza che Tony Jackson ebbe sulla scena musicale di inizio XX secolo, si sofferma su un dettaglio: l’amabilità di Jackson era una parte importante del suo successo. Jackson era infatti noto per avere un carattere così educato e piacevole che divenne molto popolare tra i bianchi al punto che la sua bravura venne riconosciuta molto al di fuori dei “casini”



di Storyville. Secondo Rose, Jackson comprese precocemente che non bastava avere talento; essendo un giovane uomo con “quel tipo di origini [figlio di schiavi] e quel tipo di caratteristiche [bruttino, epilettico ed effeminato]” avrebbe dovuto darsi molto da fare per compiacere gli altri, anche solo per avere qualche chance in più di sopravvivenza²²⁰.

Oltre che un raffinato interprete (innovò le tecniche di esecuzione al pianoforte) Tony Jackson, era anche un compositore. Dobbiamo a lui “*Pretty baby*”²²¹ uno dei primi standard jazz della storia. Nonostante il grande pubblico non ne avesse contezza, il brano, solare e orecchiabile, era un vezzoso concentrato di ambiguità e slang. Era cioè scritto usando quel linguaggio segreto tipico della sottocultura queer di quegli anni. La canzone, apparentemente dedicata a una giovinetta dai capelli ricci, era in realtà ispirata ad un giovane ragazzo che si prostituiva in uno dei bordelli in cui Jackson si esibiva. Il mascheramento degli aspetti erotici omosessuali e la vezzosità della melodia riuscirono così bene che, ironia della sorte, *Pretty baby* fu cantata da tutti, da Dean Martin a Doris Day, e divenne anche una popolare ninnananna per i bambini americani.

Nelle case di tolleranza di Storyville convivevano dunque sia coloro che potevano trovare nella prostituzione un destino amaro ma almeno di “esistenza” sia coloro che, dotati di qualità artistiche, riuscivano ad essere ingaggiati come *performer*. Questa via d’uscita dalla miseria attraverso l’arte che fu chiamata la *Jazz Renaissance* o la *Negro*

²²⁰ La compiacenza, lo sappiamo, è una difesa ampiamente usata nei contesti di violenza sociale. Non è un caso che si ritrovi particolarmente come strategia adattiva da parte di donne e persone *queer*.

²²¹ Jackson non incise mai la canzone che ebbe comunque grande successo e molte incisioni. Qui segnaliamo la versione incisa da Dean Martin nel 1949.

<https://www.youtube.com/watch?v=xPBHNQRi6pQ>



Renaissance e metteva assieme musica, liberazione razziale e lotta per la libertà sessuale.

Lo studio filologico del blues e del jazz ha infatti mostrato come questa forma d'arte (che fu definita "la musica degli oppressi"), era nata esattamente nel crocevia della discriminazione tanto dei neri quanto degli omosessuali e delle donne. Una cosa poco nota del blues è, ad esempio, il fatto che esiste un ampio repertorio di canzoni incentrate sulle questioni di Genere, con riferimenti alle violenze degli uomini sulle donne, all'amore tra donne e anche al desiderio sessuale per uomini dai tratti femminili. Sono decine i performer omosessuali e queer, che divennero nomi importanti in quel panorama culturale: tra essi ricordiamo almeno Ma Rainey, Pansy Craze, Bessie Smith, Waymon "Sloppy" Henry, Louis Powell, George Hannah, Alberta Hunter e molti altri.²²²

Le canzoni del Blues di quegli anni, parlavano di desiderio e di perdita, ed erano interpretate ogni sera nei locali neri, dagli stessi artisti che avevano patito e scritto quei sentimenti. Al tempo le incisioni audio erano ancora rare e abbiamo delle registrazioni originali solo di pochissimi.

Una delle prime donne di colore che abbiano mai registrato la propria musica, fu Gertrude "Ma Rainey" Pridgett²²³, che fu definita la più grande cantante blues di

²²² La biografia e le canzoni di ciascuno meriterebbero un approfondimento a sé.

Per chi volesse ascoltare un po' di blues queer segnalo questa raccolta di audio e di testi: <https://queermusicheritage.com/nov2014s.html>

Nel sito, curato da JD Doyle, uno dei più grandi studiosi dell'eredità lasciata dalla musica queer nella cultura americana, si possono ascoltare varie compilation di musica black queer degli anni '20 e '30 del novecento.

- <https://queermusicheritage.com/Harlem/NOV2014A.mp3>
- <https://queermusicheritage.com/Harlem/NOV2014B.mp3>
- <https://queermusicheritage.com/Harlem/NOV2014C.mp3>

²²³ Ma Rainey (1886-1939). È considerata la più pura delle voci blues. Per lei il pianista Tom Dorsey scrisse *Blame It On The Blues and Night Time Blues*.



sempre. Era una donna nera bisessuale e cantava spesso canzoni dall'esplicito contenuto saffico. Nel 1923 incise "*Black Bottom*"²²⁴ ed è attorno a questa storica incisione che lo scrittore, e premio Pulitzer, August Wilson scrisse una pièce teatrale recentemente tradotta in film²²⁵.

Nella pellicola, Ma Rainey (interpretata da Viola Davis) accetta di malavoglia l'idea di incidere la sua voce e la sua musica sul nastro magnetico. È consapevole che il suo diritto di essere un'artista e di sfuggire alla miseria, si basa sul fatto di essere irripetibile. Sa che se non fosse per questo verrebbe ricacciata nello *slum*, a fare la fine di tutti i poveri neri. Anche le sue preferenze sessuali, fino ad allora tollerate ma odiate, si trasformerebbero immediatamente in un motivo ulteriore di condanna e miseria. Nel film Ma' dice: "A loro (i bianchi della casa di registrazione) non interessa nulla di me. Vogliono solo la mia voce. Beh, visto che l'ho capito bene, è meglio che mi trattino come voglio essere trattata e non mi importa quanto questo li offenda. Sono là dietro che mi chiamano con ogni genere di epiteto... di me dicono di tutto tranne che sono una figlia di Dio. Ma non possono fare altro perché non hanno ancora avuto quello che vogliono. Appena avranno la mia voce sui loro registratori, immediatamente per loro diventerò una puttana e si tireranno su i pantaloni. Non servirò più a niente" (*Ma Rainey's Black Bottom*, 2020).²²⁶

²²⁴ Gertrude 'Ma' Rainey, "*Black Bottom*" (1923):

<https://www.youtube.com/watch?v=cph7qZoE5d8>

²²⁵ "*Ma Rainey's Black Bottom*", 2020, diretto da C. Wolfe, USA

²²⁶ Non posso non ricordare un analista americano, Bergler, sostenitore che l'omosessualità fosse una malattia, che nel 1956 affermava: "Sebbene io non abbia nessun pregiudizio, se mi si chiede che tipo di persone siano gli omosessuali risponderai: gli omosessuali sono essenzialmente persone sgradevoli". Per persone come Bergler, Ma' Rainey era sgradevole? Era così difficile capirne il motivo? Ma' Rainey avrebbe fatto meglio ad essere più compiacente? E a quale costo psichico e umano?



Questa profetica frase riassume ampiamente quello che fu quel periodo dell'industria musicale. In breve tempo le canzoni nere vennero acquisite dalle case di produzione, fatte incidere da band di musicisti bianchi, ottenendo una maggiore diffusione nelle radio e negli *stores* dei bianchi. Venne, inoltre, rettificato il portato queer delle canzoni di quella stagione musicale, accalappiandosi la musica ma sputandone l'anima e i dolori che li avevano ispirati.

La carica sessuale del blues, quella tanto vituperata "erotopatia nera", fu rimossa da una società, quella americana, che diveniva sempre più puritana e ipocrita²²⁷, soprattutto sempre più avida e ingrata di fronte all'arte che le fioriva in casa.

9§ Un coro a sorpresa

Intanto la mia passeggiata per Amsterdam mi stava portando proprio nel cuore del quartiere a luci rosse, ovvero quella parte di Amsterdam che aveva fatto da ispirazione per la nascita di Storyville.

Fino a quel 2016, anno della mia passeggiata, Zeedijk (si chiama così) aveva già cambiato molte volte pelle, non c'era traccia di marinai, prostitute e musicanti e mi sembrava solo un posto per turisti, amichevole, forse dimentico della sua storia.

Mi sbagliavo.

D'un tratto mi accorsi che ero finita in un grande gruppo di persone che puntavano verso ovest. Cantavano, ridevano e compresi d'essermi imbattuta in una specie di parata. Gli uomini erano vestiti da donne e le donne da uomini. Non mancavano le creature d'invenzione.

²²⁷ Ad esempio nel cinema, dal 1933, entrò in vigore il Codice Hays che conteneva principi etici e indicazioni specifiche che regolavano ciò che si poteva far vedere, dire e raccontare sullo schermo. Guarda caso si accaniva proprio contro le minoranze etniche e le persone queer.



Due omoni erano vestiti da olandesine con le trecce bionde, una piccoletta era diventata il cappellaio matto, un colosso dalla barba bianca sfoggiava un tailleurino tipo Chanel e delle scarpette col laccetto.

Presa di sorpresa, risi di gusto poiché non mi aspettavo nulla del genere.

Era una cosa normale? Avrei dovuto andare a Zeedijk vestita da maschio o da Stregatto?

Mi sedetti in un bar, ordinai qualcosa e attaccai bottone con una *drag queen* meravigliosa: alta e secca, con una parrucca lilla e un abito da cocktail su Marte. Parlare con le persone è il modo più naturale per aprirsi a ciò che non si conosce.

“Cosa è questa parata?”, chiesi.

“È *Hartjesdag!*” disse con un gran sorriso “è una festa bellissima. Il carnevale della città”.

“Io non ho i vestiti adatti, posso restare?”

“Certo! Sei una turista?” mi chiese con dolcezza. “E come ti sembriamo?” mi incalzò.

“Non so cosa sto vedendo ma c'è molta gioia.”

Sorrise.

Nei minuti successivi mi diede i rudimenti per comprendere dove fossi finita. Io ascoltai.

Scoprii che la festa in cui mi ero imbattuta aveva una origine antica. *Hartjesdag* (Il giorno del cuore) è una festa medievale. In origine si chiamava *Hertjesdag* (il giorno del cervo) ed era quell'unica data dell'anno in cui anche i poveri potevano cacciare i cervi²²⁸. Col tempo era divenuta una festa simile ad un carnevale e poiché la popolazione non aveva i mezzi per agghindarsi, ci si scambiava i vestiti. Gli uomini

²²⁸ Come non pensare subito alla struggente "Geordie" di De André (1966)?

https://www.youtube.com/watch?v=f4841jZx7Gc&ab_channel=FabrizioDeAndreVEVO



mettevano le gonne e le ragazze infilavano la giubba e i pantaloni. Così, tra povertà e festa, ci si trovava nei panni dell'altro. Divenne poi una festa in cui si celebrava anche la parità tra i sessi e un'idea libera di società civile.

“Ci sono dipinti di inizio novecento che immortalano questa tradizione!” mi disse fiera la *queen in drag*.

Poi si fece scura in viso. Durante l'occupazione nazista, dopo il 1943, questo carnevale fu proibito. La persecuzione delle persone omosessuali e transgender era stata implacabile e crudele²²⁹. Anche dopo la guerra, i veleni sparsi nella società non si erano dissolti e la festa di *Hartjesdag* non era più stata celebrata.

A ridare vita a questa tradizione era stato, nel 1997, proprio il comitato di Zeedijk. Il vecchio quartiere era divenuto col tempo una zona di importanza storica per la resistenza della comunità LGBTQIA+ e ripristinare²³⁰ *Hartjesdag* era anche un modo per ricordare la storia: ricordare che il *cross-dressing* non è una novità per l'Olanda poiché tutta la cittadinanza vi partecipava con spirito festoso e senza bigottismi. Ma soprattutto, ripristinare questa festa, serviva a ricordare che c'era stato un tempo, prima del nazismo, in cui era stato quasi possibile essere queer, seppure confinati nei bar; voleva dire che le persone della comunità LGBTQIA+ non sono nate negli anni '70 e che esiste invece una continuità dell'esistenza che non va continuamente negata. Così, la prima domenica d'Agosto, il quartiere si veste di mille colori, come in una piccola *Love Parade* di vicinato.

²²⁹ Nei paesi occupati dai Nazisti venne applicato l'infame PARAGRAFO 175 del codice penale tedesco, che puniva con estrema crudeltà l'omosessualità (e che in Germania è stato abrogato solo nel 1994). In Olanda decadde legalmente nel dopoguerra ma solo nel 1971 la sessualità omosessuale è stata considerata al pari di quella eterosessuale.

²³⁰ L'Acronimo sta per Lesbiche, Gay, Bisexual, Trans, Queer, Intersexual, Asexual e la + sta per "altri".



Attorno a me c'era una umanità festante e cominciai a distinguere che alcune erano persone cisgender vestite per *Hertjesdag*, altre erano persone che stavano godendosi un momento di fluidità comunitaria, altre ancora erano vere e proprie *drag queen* e *drag king*. Era molto interessante vedere quanto fossero diversi tra di loro...

Le persone cisgender giocavano un po' goffamente con gli stereotipi del genere opposto, le persone fluide apparivano molto naturali nei gesti e le persone in *drag* si muovevano come incarnassero un sogno o un archetipo.

Come è vario e vibrante il concetto di "Genere" quando si accetta che sia espressione della vita psichica!

La "mia" *drag queen* mi soffiò un bacio con la mano e mi salutò mentre io mi immergevo in quella grande folla intenta a cantare canzoni popolari in olandese. Capitava che qualcuno intonasse un verso e subito si creava un coro spontaneo. Pensai che una forma così solidale di canto tra sconosciuti l'avevo vista solo nelle adunate degli alpini²³¹.

Io, che non comprendevo la lingua e non conoscevo le melodie delle canzoni, mi sentivo ad un tempo estranea e attirata. Innumerevoli volte fui presa sotto braccio e invitata al coro, anche solo come ballerina di fila.

Pur non capendo una sola parola, sentivo che le persone erano mosse dall'intenzione di includermi. Quando veniva intonato un canto, vedevo sempre qualcuno che cantava la prima frase con un grande respiro e con il viso e il petto rivolti in alto. Era

²³¹ Non so se agli alpini può piacere questa mia associazione, si sa che nei corpi militari spesso serpeggia un certo grado di antipatia verso gli omosessuali; ma io ho, dei loro raduni, un ricordo allegro e scanzonato. Ricordo i cori spontanei ad ogni angolo, i tamburi continui (che a loro volta mi ricordano i raduni reggae, come il Rototom festival), e soprattutto ricordo un senso esteso di fratellanza, con sconosciuti che pagano un giro di vino e allargano il cerchio del coro. In questo senso, la parata di *Hertjesdag* era incredibilmente simile, solo con un dress code più variopinto.



come se avessero qualcuno lassù a cui fare arrivare la voce. Ma subito dopo la testa roteava di lato, tra i pari, a cercare un viso, un sorriso, un compagno di canto²³².

In quella ricerca di un volto compartecipe c'era qualcosa di intensissimo.

Ricordo che Giorgio Maria Ferlini, psichiatra e docente di inarrivabile sensibilità, quando parlava del concetto di "incomprensibilità" di Jaspers, quasi lo capovolgeva e invece di spiegarci quanto non si potesse "più comprendere l'ideazione delirante", ci invitava ad ascoltare l'Altro. Ferlini sottolineava la disperazione, che patisce un essere umano, quando sente che nessuno comprende cosa sta provando. Diceva che non esiste sofferenza più radicale di *sentirsi l'unico al mondo ad avere un dolore, sentirsi estraniati dal consesso umano fin dalla natura dei propri sentimenti*.

Penso alla solitudine e alla confusione di chi nasceva omosessuale o transgender là dove esserlo era *inaudito*: il suo sentirsi non veniva rispecchiato, andava denegato, l'avrebbe fatto sentire in pericolo. Silenziarsi, nascondersi, mortificarsi... questi erano i passi da fare. Non erano certo cantare, scendere in strada per fare festa assieme e sicuramente non si sarebbe dovuto cercare compagnia.

Il destino dell'*inaudito* è infine questo: venire annichilito nella solitudine e nel silenzio. Ed eccomi invece qui, per le vie di Zeedijk, in mezzo a una comunità che canta. Era evidente che ci fosse una enorme attenzione a non lasciare solo nessuno, neppure me che non sapevo la lingua e avevo l'aria di chi viene da fuori.

D'un tratto una persona da un palchetto intonò un canto che avevo già sentito: era "*Das lila lied*"²³³.

²³² Pensai a quanto fosse bello il concetto di trascendenza orizzontale di Husserl. Differenziandosi dal concetto di trascendenza verticale (quella dell'uomo che anela di comprendere almeno una stilla del divino), la trascendenza orizzontale va verso l'Altro da me, che come me occupa la vita, oggi. Quest'Altro che è ineffabile, infinito, irriducibile alle definizioni che ne posso dare e, per quanto io non ne sia consapevole, è fondamentale per la mia esistenza.

²³³ "*Das lila lied*" (1920) è considerata il primo inno della comunità Queer della storia



Tutta la gente in strada smise di far baccano e si unì al canto. Era qualcosa che non mi aspettavo: d'un tratto tutta l'allegria era diventata solennità e la forza del canto si fece inno. Ricordo una donna che cantava ad occhi chiusi e con la fronte corruciata, come dovesse concentrarsi per non piangere. Io stessa provai un moto di commozione: era forse la musica, era forse la coralità del momento, ma ricordo che mi si inumidirono gli occhi.

Una drag queen anziana incrociò il mio sguardo e cantò per me un'intera strofa.

Al tempo non capivo le parole, venivo cullata solo dalla musica, ma il testo di *“Das Lila Lied”* in qualche modo passava con l'interpretazione:

*“Ma che cosa capita?
È per la cultura,
che un uomo viene disapprovato?
Pur intelligente e buono,
ma con il sangue
d'una particolare specie?
Proprio quella categoria
viene bandita dalla legge?
Che la propensione alla passione e allo spasso
siano lo stile di questa specie?
Eppure la maggior parte è orgogliosa
Di essere fatti di altra pasta!*

*Siamo solo diversi dagli altri,
che sono amati solo in base alla moralità.
Curioso vagare solo attraverso mille meraviglie,
mentre per loro c'è solo il banale.
Ma non sapremmo cosa sia il sentimento,
perché siamo tutti figli di altri mondi,
amiamo solo la notte lilla, che è afosa,
proprio perché siamo diversi dagli altri.*

*Perché questo tormento,
di volerci imporre*

contemporanea. Veniva cantata nei cabaret della Berlino degli anni '20 del novecento, prima dell'avvento di Hitler.

Di questa canzone sono state incise molte versioni, qui segnalo quella, bellissima, cantata da Ute Lemper (1996) https://youtu.be/vzYjN46_nJ4?si=2PZHtqEbodGlGU11



*la comune morale?
 Noi, date sappiatelo, siamo come siamo,
 pur se volevate impiccarci.
 Ma se qualcun pensa ad impiccarci,
 per lui dovremmo piangere.
 Ma presto, fate attenzione, dopo questa notte
 anche il nostro sole splenderà.
 Avremo allora conquistato lo stesso diritto,
 Non soffriremo più noi, ma saremo tollerati!"²³⁴*

La canzone finì e poi ci fu un silenzio di quattro quarti. Uno di quei silenzi musicali che, come in *De Aude Kerk*, sigillano l'esperienza acustica appena vissuta.

Una canzone come quella non la metti in un *medley*, non la annacqui attaccandoci dietro qualcos'altro. E l'intera comunità tacque, abbracciandosi.

10§ This one is for you

Quando mi riavviai verso l'albergo era quasi ora di cena. Avevo la sensazione di averli attraversati a nuoto tutti quei secoli, quei dolori e quegli amori. Avevo addosso una tristezza vaga.

Qualcuno durante *Hartjesdag* mi aveva detto che di recente erano riprese le aggressioni omofobe in città e che era preoccupato per certe posizioni politiche che si facevano largo in parlamento. Ha ragione Cupa (2012), il diniego crudele

²³⁴ Questa è una delle canzoni più note della scena Queer dell'era del cabaret tedesco e dell'Europa del nord, negli anni '20 del novecento.

Sotto la Repubblica di Weimar in Germania, lesbiche e gay godono di un breve periodo di miglioramento della qualità della vita. Il governo aveva stabilito dei diritti democratici di base che ricadevano anche sulla comunità LGBT+.

La canzone fu scritta dopo che l'*Institut für Sexualwissenschaft* (Istituto per la Scienza Sessuale), diretto da Magnus Hirschfeld, aveva istituito la sua "Prima Conferenza Internazionale per la Riforma Sessuale", e aveva chiesto apertamente che i regolamenti sul comportamento sessuale fossero basati sulla scienza invece che sulla religione o su altre tradizioni non scientifiche. Già al tempo, Hirschfeld aveva sconfessato, dati alla mano, la gran parte dei preconcetti sulle persone omosessuali e transessuali. I suoi lavori, i suoi libri e la sua casa furono dati alle fiamme non appena i nazisti giunsero al potere.



dell'alterità ha a che fare con la coazione a ripetere, c'è dunque da temere che prima o poi tornerà un'onda repressiva che cercherà di nuovo di limitare i diritti delle persone queer.

Nei corsi e ricorsi storici, esiste una sorta di *pattern* che riguarda le persone omosessuali e trans: vi è l'annientamento, poi le si tollera a patto che si nascondano, poi le si lascia un po' libere di farsi una vita, poi si grida alla decadenza e tornano in azione i roghi. Ciò che mi preoccupa è che dopo i periodi di persecuzione, si stende sulla società, una sorta di amnesia di ciò che c'era prima. Non c'è memoria del fatto che siano esistiti dei periodi in cui, per le strade di qualche città, le persone queer siano riuscite a creare una comunità. Nella narrazione che spesso condividiamo, le persone omosessuali e queer restano dei singoli individui che camminano da soli. Se un piccolo gruppo sociale diventa visibile, si grida alla moda, all'infezione, alla decadenza.

E invece ricordare è importante.

Esattamente 100 anni fa, Berlino era un luogo di grande vitalità. Si è calcolato che ci fossero più bar queer in quel periodo a Berlino, di quanti ce ne fossero a New York negli anni '80²³⁵. Ma poi i tedeschi scelsero di mettere al potere Hitler e i suoi amici, le persone LGBTQIA+ d'Europa vennero mandate nei campi di concentramento e i luoghi delle loro comunità vennero dati alle fiamme.

Ci piacerebbe prendere distanza da quelle brutalità, dire che non ci riguardano, che noi non abbiamo alcuna connivenza con quel modo di ragionare. Eppure non è veramente così. L'amnesia post persecuzione è il *milieu* in cui siamo cresciuti, fa parte

²³⁵ Per chi fosse interessato all'argomento ma troppo pigro da leggere dei saggi, consiglio la visione del documentario "*Eldorado. Il night club odiato dai Nazisti*" (2023) Netflix:
<https://www.youtube.com/watch?v=qrQK9ErPoa4>



di tutti noi. Restare immemori, ignari, è il modo in cui teniamo distante l'altro e lo confiniamo, fattualmente, nell'inaudito. Non si ascoltano spontaneamente le altrui istanze ma solo quelle che non intaccano la coazione a ripetere della repressione.

È indubbio che, oggi, esista una società molto più libera ma spesso temo che sia una questione di facciata: un falso sé gentilista che però non arriva a fare i conti con la memoria e con gli aspetti crudeli sempre pronti a scatenarsi contro le minoranze sessuali.

Questa preoccupazione, negli anni, si è tradotta in un lavoro su me stessa, come persona e come psicoanalista. Mi chiedo spesso quanto possa restare in ciascuno di noi del mandato sociale repressivo.

Mi sono sempre considerata una persona capace di offrire un ascolto neutrale rispetto alle questioni LGBTQIA+, fino a che non mi sono accorta che, da qualche parte dentro di me, anche io avevo accettato di non studiare la storia, di restare sorda alla dimensione sociale del dramma.

Il fatto è che affrontare la storia delle persecuzioni contro le persone queer è accettare di studiare la storia dei persecutori e dei loro fiancheggiatori. È accettare di scoprirsi sordi, forse non per crudeltà agita ma per comodità. In effetti è scomodo chiedersi se un pensiero scientifico è basato su un preconcetto religioso o se alcuni autori psicoanalitici, che su altri ambiti sono stati dei fari, su questo invece abbiano intralciato un neutrale ascolto dell'altro.

Sicuramente mi è spiaciuto sapere delle parole di Jacque Brèl, che comunque continuo ad amare. Così come mi è spiaciuto scoprire che "*in other words*", quello che accettavo di non vedere era tanto quanto quello che guardavo. Sono piccole ferite narcisistiche all'ideale che ho di me stessa; sono scomodità che segnalano quanto poco avevo accettato di ascoltare, avevo accettato di domandarmi. Sono però anche



una grande occasione, perché mi ricordano quanto possa essere lunga la strada che ci conduca ad un più vero incontro con l'altro.

Negli anni ho dovuto accettare che, seppure avevo apparecchiato la stanza per ascoltare il più flebile dei respiri, devo lavorare ancora molto per mitigare la mia sordità. È nelle piccole cose che si vede il lavoro fatto per prepararsi all'incontro.

Ci sono preconcetti che continuiamo a lasciar girare indisturbati nei discorsi e che, invece, sono frutto di quella amnesia post-persecuzione. Ad esempio l'idea che la presenza delle persone queer sia una novità legata alle "mode" è frutto di questa logica.

Leggendo il bel libro storico della De Leo, si scopre che la stampa di propaganda omofoba nel 1920 (come era già successo nell'800 e come succede oggi), gridava che l'omosessualità e la "confusione dei generi" non c'erano mai state in un numero così grande, che erano frutto di mode decadenti e avrebbero portato alla fine della civiltà. Cento anni fa c'era chi dichiarava che le persone queer sono portatrici di una ideologia malata, che puntava ai bambini e che dovevano essere tenute distanti dalle istituzioni educative. Sembra di sentire certi discorsi di oggi ma pochi vedono la coazione a ripetere che li arma, per cui li si lascia tornare...

Un altro tema che lasciamo circolare è quello dell'ostacolare la loro partecipazione alla vita sociale. Dopo l'ultimo periodo di terrore, conclusosi in occidente circa 50 anni fa, le persone LGBTQIA+ si sono impegnate ad autorappresentarsi: non è sufficiente ottenere di non venire messe a morte, incarcerate o ostracizzate; È necessario creare comunità, rete di relazioni, per non sentirsi soli ma anche per poter rivendicare di avere dei diritti.

Fino alla fine degli anni '70, l'esistenza per una persona omosessuale occidentale era ancorata al fatto di tenere privato il proprio orientamento, non per scelta ma per



necessità. È con la nascita dei movimenti per i diritti civili²³⁶ che fare coming out è divenuto un fatto sociale e politico, reso più facile dall'esistenza di reti di relazioni e di aiuto.

Nell'opinione popolare però continua a persistere la diffidenza nel concedere a degli altri esseri umani gli stessi diritti di tutti. Oggi le persone queer hanno lottato e ottenuto diritti maggiori eppure vengono osteggiate fermamente nelle loro aspirazioni di divenire membri paritari della società a tutti gli effetti: fare comunità, sposarsi come gli eterosessuali, fare famiglia, che la loro storia venga studiata affinché non si ripeta, che i loro figli non abbiano tutele minori degli altri.²³⁷ È ancora comune il pensiero che dice "Ma non gli basta quello che hanno ottenuto?"

Il problema, per essere onesti, andrebbe capovolto: perché la maggioranza eterocis²³⁸ ha bisogno di rimarcare che le persone LGBTQIA+ sono delle alterità, quasi aliene, da arginare e combattere?

Qui si potrebbe iniziare una lunga riflessione su quanto perturbante sia il reincontro con le proprie parti omosessuali e transessuali espunte; potremmo parlare dell'invidia e dell'angoscia che si ha di fronte alla sessualità altrui e forse si dovrebbe anche affrontare il tema della compulsione a immaginare le copule degli altri, tipiche di chi poi inizia sermoni moralizzanti... Da qualche decennio la scienza ha intrapreso un serio

²³⁶ È divenuta famosa la protesta di Stonewall, nel Giugno 1969 a New York, che diede origine, almeno negli Stati Uniti, ad un'ampia presa di coscienza sociale da parte delle persone omosessuali e trans.

²³⁷ Un esempio tra i molti che si può fare è la disparità circa la fecondazione eterologa. La legge italiana concede ad una coppia eterosessuale di avere un bambino con fecondazione eterologa e il padre può riconoscere legalmente il figlio, mentre questo diritto non è esteso alle coppie lesbiche. In Italia non è concessa l'adozione alle coppie omosessuali. Una persona che sta facendo la transizione di genere, in caso di controlli dei documenti, deve esibire una lettera del proprio curante, per non incorrere in sanzioni per travisamento. E così via.

²³⁸ Eterosessuale e cisgender



processo di presa d'atto degli errori metodologici alla base di affermazioni circa le persone LGBTQIA+, ha depatologizzato l'omosessualità, sta depatologizzando le varianze di genere e, invece, comincia a studiare l'omofobia come un tratto clinicamente rilevante.

Io però mi limito a tornare alla storia della musica perché alla fine di tutta la mia passeggiata per Amsterdam, provavo una profonda stanchezza emotiva e sentivo che avrei voluto trovare una canzone da cantare: una rappresentazione sonora del mio stato d'animo, da portare con me. Ma quale? E perché?

Internet mi offriva ogni genere di musica queer. Pensai che alla fine ero felice che Ma' Rainey avesse accettato di incidere la sua musica. È anche grazie alle prime registrazioni che abbiamo potuto tenere memoria di almeno cento anni di canzoni che parlano di vissuti queer. Forse possiamo saperne molto poco ma non possiamo più negare che esista quella parte della storia.

Oggi esistono molti più cantanti che producono musica senza che abbiano bisogno di nascondersi dietro "*Other words*" ma significa davvero che si stia creando un contesto in cui si allarga un ascolto profondo ed egualitario dell'altro? Temo di no o comunque quella musica super allegra non mi aiutava, non sapevo come farla dialogare con il senso della mia giornata. Era perché era troppo allegra? No di certo! La vita è una festa e dovrebbe esserlo per tutti.

La chiave della mia perplessità stava nella sensazione che certa musica recente vada creando l'idea di una "eterna adolescenza queer".

Esiste una idea preconcepita che circola indisturbata e cioè che se si parla di omosessualità, di fluidità di genere o di persona trans si debba subito trattare la questione dell'adolescenza.

Se è vero che è l'adolescenza il tempo biografico in cui l'individuo generalmente inizia ad avere una vita sessuale attiva (e dunque visibile e sociale), non è affatto vero che



sia l'adolescenza il tempo in cui nascono le questioni dell'orientamento sessuale e di genere.

Una persona eterosessuale o cisgender scopre di esserlo in adolescenza?

Sicuramente con la pubertà si mette in tensione il sistema fantasia-passaggio all'atto sessuale e si diviene consapevoli di aspetti che prima rimanevano ampiamente impliciti ma questo momento non è un esordio bensì una maturazione.

Uguualmente accade per le persone LGBTQIA+, là dove possano accedere ad una evoluzione personale priva di persecuzioni. Noi sappiamo quanto l'adolescenza possa portare con sé dolori e fatiche identitarie anche molto aggrovigliate ma dobbiamo aiutare ciascuno a trovare la propria strada, facendo molta attenzione a non essere portatori di preconcetti inconsci. Uno di questi è che le varianze sessuali e di genere siano faccende che esordiscano (e si esauriscano) con l'adolescenza.

Esiste una ipocrisia di fondo nel raccontare la comunità queer essenzialmente come sempre giovanissima: pare sempre appena arrivata nella società, tutta occupata ad autodefinirsi, sessualmente molto attiva ma ancora troppo immatura per contribuire alla società. Purtroppo la musica che viene prodotta negli ultimi 30 anni (e il dibattito disimpegnato sui media) rinforza questa immagine.

Da più parti si polemizza sul fatto che esista una "moda queer" che viene accolta soprattutto dai ragazzi. È indubbio che questo aiuti i ragazzi omosessuali e trans a sentirsi meno soli. Ed è vero che il fatto che già in tenera età le persone queer possano sentirsi legittimate ad esprimersi, migliora immensamente la loro vita.

Ma andrebbe fatta anche una riflessione sui contraccolpi che questa narrazione tutta incentrata sulla fascia giovane ha proprio sulla comunità queer.

Da un lato assistiamo a battaglie ultra-conservatrici ("per salvare i giovani dall'ideologia queer"), dall'altro si facilitano coloro che fanno l'equazione



queer=immaturità psichica, ma soprattutto non si dà spazio al fatto che gli individui crescano, divengano adulti e anche invecchino.

A me viene il dubbio che anche questa iconografia sempre più “teen” sia frutto dell’amnesia dei drammi del passato.

Prima del Settecento erano considerate peccatrici, poi sono diventate malate e non evolute; ora sono ipostatizzate come eterni adolescenti inebriati di sé stessi.

Le persone Queer invece non sono nate ieri: sono giovani o vecchi, festaioli o formali, come tutti.

Insomma la musica non cambia: le persone LGBTQIA+ vengono addirittura sostenute dalla società ma a patto che vivano in un tempo effimero, come i fiori recisi, durando su questa terra solo il tempo del loro transito individuale.

Non devono lasciare segno, non devono riunirsi in associazioni o comunità, e soprattutto non devono entrare nel circolo delle generazioni, se non come rami secchi.

Quando chiedono di sposarsi, di poter crescere i propri figli senza discriminazioni, di poter lavorare e scegliere la propria carriera come tutti, di curare i propri affetti in ospedale – insomma, quando chiedono di poter diventare degli adulti e contribuire alla società da pari – si scontrano con rifiuti aperti o cavillosità.

Spesso anche negli studi di psicoterapia rischiano di incontrare qualcuno che non li riesce ad immaginare adulti.

Ed eccolo lì un altro dettaglio della sordità: l’incapacità di immaginare che una persona queer non abbia bisogno di passare tutto il tempo a chiedersi perché è omosessuale o perché una domanda sul genere dovrebbe implicare un trauma o una patologia. Siamo spesso noi etero-cis ad avere bisogno di chiederglielo, spesso riattivando in terapia un processo apologetico che i pazienti possono aver vissuto già tutta la vita. Il problema non è che in seduta ci sia spazio per queste domande, il



problema è quando il tema dell'identità inceppa il flusso del tempo interno. È interessante notare quanti terapeuti abbiano ben poco presente che le persone queer possono sposare (o divorziare), avere figli e così via. Talvolta non è il paziente ad essere immaturo ma è il terapeuta che fatica ad allontanarsi dalla domanda sull'identità sessuale e di genere, senza offrire delle reali possibilità di rispecchiamento evolutivo. E invece quante più cose si vedono di un individuo quando, uscendo dalle definizioni, lo si aiuta a permettersi un destino...

La musica queer ancora oggi ci parla del tempo e delle vite. Fa da segnatempo culturale, esprime lo *Zeitgeist* delle generazioni in cui sorge.

Dal '65 agli anni '80²³⁹ del Novecento è stata ammiccante e gioviale: ha cantato il *coming out* e il desiderio di poter vivere e amare senza nascondersi. Erano generalmente canzoni di lotta e di gioia, in armonia con la propulsione che fu di quegli anni.

Dalla metà degli anni '80 all'inizio degli anni 2000²⁴⁰ la musica queer è diventata più cupa e consapevole. Le canzoni esprimevano il bisogno di una liberazione delle

²³⁹Alcuni brani iconici:

Madeline Davis, "*Stonewall Nation*" (1971):

https://www.youtube.com/watch?v=tR8BK56mHOw&ab_channel=J.D.Doyle

Lou Reed, "*Walk on the Wild Side*" (1972):

https://www.youtube.com/watch?v=oG6fayQBm9w&ab_channel=LouReedVEVO

David Bowie, "*Rebel Rebel*" (1974): https://www.youtube.com/watch?v=Vy-rvsHsi1o&ab_channel=TopPop (qui nella famosa apparizione a Top of the Pop)

Village People, "*I Am What I Am*" (1978):

https://www.youtube.com/watch?v=LiBWgh3ucXU&ab_channel=VillagePeople

Diana Ross, "*I'm coming out*" (1980): https://www.youtube.com/watch?v=-xMvP6PsD9A&ab_channel=DianaRoss-Topic

Queen, "*I Want To Break Free*" (1984): https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ&ab_channel=QueenOfficial

²⁴⁰Bronski Beat, "*Smalltown Boy*" (1984):

https://www.youtube.com/watch?v=zOkOK8afLHI&ab_channel=BRONSKIBEAT



coscienze individuali, sottolineavano il peso dell'ipocrisia vissuta e patita; riuscivano sempre di più a farsi poetiche, soprattutto nel raccontare il dolore di non sentirsi comunque amati e accettati.

Nel 2011, Lady Gaga ha scritto poi un vero e proprio inno, come da tempo non succedeva. Il brano fotografava quel momento culturale: *"Born this way"*²⁴¹, sono nat* così²⁴². Ripescando la teatralità del *Glam Rock*, l'artista statunitense ha saputo condensare quella che era la sensibilità sociopolitica queer degli anni '10 del nuovo millennio:

*"Che tu sia povero o ricco
che tu sia nero, bianco, beige o discendente chola
che tu sia libanese o orientale
nonostante le disabilità
che possa averti dato la vita o se sei stato emarginato e vittima di bullismo,
o preso in giro, gioisci, e ama te stesso oggi, perché tesoro sei nato così
non importa se sei gay, etero o bisessuale, lesbica o trans
Sono sulla strada giusta
Sono nata per sopravvivere
non importa che tu sia nero, bianco o beige, che tu sia chola o orientale
Sono sulla strada giusta
sono nata per essere coraggiosa".*

Prince & The Revolution, *"I would die for you"* (1986):

https://www.youtube.com/watch?v=hkNI3pg1twE&ab_channel=Prince-Topic

Cyndi Lauper, *"True Colors"* (1986):

https://www.youtube.com/watch?v=LPn0KFlbqX8&ab_channel=CyndiLauperVEVO

Tanita Tikaram, *"Twist in my Sobriety"* (1988):

https://www.youtube.com/watch?v=7s8glZ-efMg&ab_channel=TanitaTikaram

George Michael, *"Freedom! 90"* (1990): [https://www.youtube.com/watch?v=diYAc7gB-](https://www.youtube.com/watch?v=diYAc7gB-0A&ab_channel=georgemichaelVEVO)

[0A&ab_channel=georgemichaelVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=diYAc7gB-0A&ab_channel=georgemichaelVEVO)

k.d. lang, *"Constant Craving"* (1992):

https://www.youtube.com/watch?v=NkTla1EEA1w&ab_channel=kdlangvideos

Anthony and the Johnsons, *"You are my sister"* (2007):

https://www.youtube.com/watch?v=vskbBZ1h6ls&ab_channel=ANOHNI

²⁴¹ Lady Gaga, *"Born This Way"* (2011):

[https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw&list=RDwV1FrqwZyKw&start_radio=1&ab_ch](https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw&list=RDwV1FrqwZyKw&start_radio=1&ab_channel=LadyGagaVEVO)
[annel=LadyGagaVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw&list=RDwV1FrqwZyKw&start_radio=1&ab_channel=LadyGagaVEVO)

²⁴² Già nel 1977 Carl Bean aveva fatto una canzone queer dal titolo *"I Was Born This Way"* in cui cantava la felicità di potersi dichiarare gay: [https://www.youtube.com/watch?v=P68EQfBkh-](https://www.youtube.com/watch?v=P68EQfBkh-g&ab_channel=CarlBean-Topic)
[g&ab_channel=CarlBean-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=P68EQfBkh-g&ab_channel=CarlBean-Topic)



Il testo parla dell'uguaglianza degli esseri umani fin dal momento della nascita e dell'importanza di appropriarsi di questa consapevolezza, per difenderla. Il concetto stesso di Queer andava allargandosi ben oltre variazioni sessuali e di genere, e abbraccia ora ogni forma di "diversità": coinvolge le minoranze razziali, le persone nate con corpi particolari (inusuali o con handicap) e auspica che ciascuno lotti per amarsi e farsi rispettare per quello che è.

Questa canzone ha segnato un momento specifico della vita delle comunità queer: il momento in cui si è affermato che, non solo non era più ora di nascondersi, ma anche che le persone queer avevano qualcosa da offrire alla società, soprattutto in termini di etica relazionale. Dietro la orecchiabile canzone di Lady Gaga c'è una grande solidità di pensiero, prodotto nei decenni da filosofi, sociologi, artisti e attivisti. Sembra una canzoncina e invece è un vero inno.

In quel periodo però è anche accaduta una sorta di cambio espressivo, simile a una sbornia allegra: la musica si faceva più militante e allo stesso tempo meno profonda rispetto al periodo precedente. Le *chart* si sono riempite di moltissimi cantanti queer che hanno saputo mettere in musica i vissuti del tempo; eppure ho la sensazione che qualcosa abbia perso forma: proprio ora che è più possibile fare e ascoltare musica LGBTQIA+ è come se ci fosse meno da dire, come se le canzoni fossero un po' tutte uguali²⁴³.

In particolare, quello che salta all'occhio è il *target teen* della maggior parte di questa produzione musicale. Le canzoni parlano di essere riconosciuti, di poter lottare per essere quello che si è, per poter amare chi si vuole. Cento anni fa sarebbero stati testi

²⁴³ Fa eccezione MacKlemore & Ryan Lewis, "Same Love" ft. Mary Lambert (2012), un raro caso di canzone rap a contenuto queer:

https://www.youtube.com/watch?v=hIVBg7_08n0&ab_channel=Macklemore



rivoluzionari ma adesso acquistano un che di stantio. Non perché la vita delle persone queer sia senza problemi (anzi oggi l'omofobia sta tornando di gran moda) ma perché queste canzoni parlano di rivendicazioni adolescenti, anzi, perennemente adolescenti.

"It's a Trap!". Questo congelamento nell'adolescenza, venderà pure milioni di *download* ma non aiuta veramente ad ascoltare l'inaudito presente.

David Bowie, che di avanguardia e di *queerness* è stato un grande interprete, in un'intervista²⁴⁴ ammoniva sull'importanza di non compiacere il mondo dell'industria musicale: "Mai compiacere la massa! Mai lavorare per altre persone in ciò che fai! Ricordati sempre che hai iniziato a lavorare perché c'era qualcosa dentro di te. Sentivi che se avessi potuto manifestarlo, avresti potuto comprendere meglio anche te stesso ed il modo in cui puoi co-esistere con il resto della società.

Io penso che sia terribilmente pericoloso per un artista il soddisfare pienamente le aspettative della gente. Penso che questo, in generale, produca i lavori artistici peggiori. E d'altro canto [...] se lavori in un'area in cui ti senti sicuro, non stai lavorando nell'area giusta. Bisogna sempre cercare di spingersi un po' più avanti nell'acqua, fino a quando ti accorgi che sai andare in un punto un po' più profondo di te stesso. E quando senti che i tuoi piedi non riescono più a toccare il fondo, allora sì che sei nel posto giusto e puoi creare qualcosa di emozionante".

Credo che ora, per contattare questa verità profonda (quella che vale la pena cantare) sia assolutamente necessario allontanare lo stereotipo dell'eterna adolescenza queer.

Penso che oggi la musica queer dovrebbe parlare di giovani che vogliono crescere, metter su casa, fare progetti di vita assieme; dovrebbe parlare di persone che hanno

²⁴⁴ David Bowie, Intervista, contenuta nel documentario "Inspirations" (1997) del regista Michael Apter : https://www.youtube.com/watch?v=JRtZc_Nmo5w&ab_channel=GionoYT



paura della guerra, dei nuovi totalitarismi emergenti o che si fanno raccontare da qualcuno più anziano com'è stato essere sé stessi, un decennio dopo l'altro, nell'arco di un'intera vita.

Quella sera ad Amsterdam mi vennero in mente le risate che ci eravamo fatti, durante un trasloco, mentre aiutavamo un amico che andava a convivere col suo compagno. Ero dunque arrivata alla fine del mio viaggio...

Quell'immagine mi aveva aiutato a trovare la canzone che cercavo: la canzone che mi aiutasse a fare pace coi troppi e amari pensieri della giornata!

Era arrivata come un balsamo che temperava gli amari pensieri del giorno.

Ed eccola lì, era arrivata. Era proprio lei e immaginai di cantarla dentro Oude Kerk, con quell'acustica così meravigliosa.

*"It's a little bit funny this feeling inside
I'm not one of those who can easily hide
I don't have much money but boy if I did
I'd buy a big house where we both could live"*

Sapevo perché mi era venuta in mente proprio "*Your song*"²⁴⁵ a fine di quella giornata... Quella canzone così dolce, così beneaugurante e, sì, anche consolatoria era una *rappresentazione in ascolto*²⁴⁶.

Nel caso qualcuno se lo chiedesse, no, "*Your song*" non è una canzone esplicitamente *queer*, anche se è cantata da una delle più scintillanti e politicamente impegnate icone gay del '900: Sir Elton John.

²⁴⁵ Elton John, "Your Song" (1971):

<https://www.youtube.com/watch?v=GIPfCy1url>

²⁴⁶ Segnatamente era la rappresentazione dell'assetto che sentivo di aver trovato dentro di me, alla fine di tutti quegli incontri e di tutte le mie libere associazioni.

È una canzone dolce, con una melodia quasi triste ma con un *groove* pieno. Parla di sentirsi manchevole e in balia di difficoltà ma con il desiderio di viverci il futuro.



Il fatto è che è una canzone di “uscita dall’adolescenza”, che guarda al futuro e parla a tutti. Può essere sentita da tutti e, negli anni, ha creato una continuità naturale nei diritti civili al punto che “*Your song*” è la canzone più scelta durante i matrimoni, tanto quelli eterosessuali quanto quelli delle persone queer.

Me la cantai tutta, “*Your song*”, ripassando in rassegna tutte le persone viste a Zeedijk e la signora dei fiori. Sentivo di averli ancora tutti lì con me: pesanti e vividi.

Incontrarli, ascoltarli, mi aveva fatto fare una incredibile fatica, seconda solo alla fatica che ho sentito nello scriverne.

Cantare mi faceva bene, mi aiutava a posizionarmi senza dimenticare tutte le cose che avevo “*sentito*”: di loro, di me, di noi.

L’*altro*, come ricorda Semi (2023), non è un concetto astratto. L’altro è un incontro che resta dentro, che ci mette in questione, ci fa scoprire parti nostre. Come ci insegna la storia, “nella prospettiva narcisistica [...] l’altro può essere un’ossessione, un incubo” (Semi, 2023).

Nell’ascolto profondo, e dunque anti-narcisistico, l’altro non è meno faticoso, anzi. L’incontro con la verità umana dell’Altro, ci chiama a prenderci cura della sua esistenza (Levinas, 1948). Sapevo, ora farlo meglio? Chissà...

Certo è che udire l’inaudito non cambia l’altro ma cambia noi.

Questo è un dono faticoso ma tutto da ascoltare.

[“Il mio dono è la mia canzone e questa è per te”](#)

Bibliografia

Anzieu D. (1978). Per una linguistica psicoanalitica. In AA. VV., *Psicoanalisi e linguaggio*, Roma, Borla, 1980.

Balthazart J. (2011). *Biologia dell’omosessualità. Eterosessuali o omosessuali si nasce, non si diventa*. Torino, Bollati Boringhieri, 2020.



- Bergler E.** (1956). *Homosexuality: Disease or Way of Life?*. New York, Hill & Wang.
- Bolko M.** (2012). L'estraneo sul confine. *Psicoterapia e Scienze Umane*, 46(2), 225-240.
- Bullock D. W.** (2017). *David Bowie Made me Gay*. Richmond UK, Duckworth Books.
- Carta E.** (2023). *Acustica e psicoacustica*. Milano, Lampi di Stampa.
- Canosa R.** (1993). *La restaurazione sessuale. Per una storia della sessualità tra Cinquecento e Settecento*. Milano, Feltrinelli.
- Coluzzi D., Gnerre F.** (2023). *In disgrazia del cielo e della terra: L'amore omosessuale nella letteratura italiana*. Roma, Rogas.
- De Leo M.** (2021). *Queer, Storia culturale della comunità LGBTQ+*. Torino, Einaudi.
- Di Benedetto A.** (1996). La musica segreta al confine corpo-mente. In Oneroso Di Lisa F. (a cura di), *La psicoanalisi e il segreto*, Napoli, Gnocchi-Idelson.
- Di Benedetto A.** (1997). Ascolto psicoanalitico e ascolto musicale. In Accerboni A.M. e Schön A. (a cura di), *Le frontiere della Psicoanalisi*, Roma, Borla.
- Di Benedetto A.** (1998). Sperimentare un pensiero che verrà. *Riv. di Psicoanal.*, (44)(1), 5-22.
- Faimberg H.** (1992). The Counter-transference Position and the Countertransference. *Int. J. Psycho-Anal.*, 73, 541-547.
- Ferruta A.** (2014). Alla ricerca del femminile primigenio perduto, in Women. Pietro Ghizzardi e Lisetta Carmi. La rappresentazione del genere sessuale. In Franceschetti V. e Mantovani A. (a cura di), *Catalogo della mostra*, Cremona, MAlmuseo.
- Freud S.** (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. O.S.F., 4.
- Freud S.** (1930). *Il disagio della civiltà*. O.S.F., 10.
- Harbin B.J., Marra K., Schanke R. A.** (a cura di) (2005). *The Gay & Lesbian Theatrical Legacy*. University Michigan Press.



- Lèvinas E.** (1948). *Il Tempo e l'Altro*. Genova, Il Melangolo, 1997.
- Pallasmaa J.** (1996). *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. Chichester UK, Wiley academy, 2005.
- Rosario V.A.** (2002). *Homosexuality and Science*. Santa Barbara USA, Abc-Clio.
- Rose A.** (1974). *Storyville, New Orleans*. Tuscaloosa AL, University of Alabama Press.
- Schelling T.C.** (1969). Models of segregation. *American Economic Review*, vol. 59, 2, 488–493.
- Schwarz A.B.Ch.** (2003). *Gay Voices of the Harlem Renaissance*. Bloomington, Indiana University Press.
- Semi A.A.** (2011). *Il metodo delle libere associazioni*. Milano, Raffaello Cortina.
- Semi A.A.** (2023). *A proposito della "distruzione dell'alterità"*. Centro Veneto di Psicoanalisi, 16.12.2023.
- Soligy J.** (2019). *Rainbow Man*. Parigi, Editions Gallimard.

Anna Cordioli, Padova
Centro Veneto di Psicoanalisi
annacordioli@yahoo.it



Ghost Track



Intervista a Daniele Biondo²⁴⁷

“I'm going through changes” ***L'Adolescente, il mostro e la musica*** *a cura di Anna Cordioli*

“Sto attraversando dei cambiamenti”.
(Black Sabbath, 1972)

Nel 2017 una serie animata per la TV, Big Mouth, portava sul piccolo schermo le faticose traversie della pubertà: sette ragazzini di prima media attraverseranno le varie fasi dei cambiamenti del corpo e dell'arrivo di pulsioni sessuali inaspettate. La sigla di Big Mouth è un piccolo capolavoro di sintesi delle trasformazioni puberali²⁴⁸. In trenta secondi vediamo arti che si fanno pelosi, parti del corpo che cambiano forma e ghiandole che sembrano avere una vita autonoma. La canzone che accompagna l'intro è “Changes” dei Black Sabbath²⁴⁹, reinterpretata in versione *funky soul* dall'intensa voce di Charles Bradley²⁵⁰.

Le parole della canzone dicono *“sto attraversando dei cambiamenti nella mia vita”* ma la voce che canta sottolinea lo sforzo poderoso di questo processo.

Nel finale della sigla, mentre due dei bambini stanno pacificamente sdraiati sull'erba, arriva su di loro un'ombra mostruosa che li ricopre e li spaventa. È l'adolescenza.

²⁴⁷ Daniele Biondo (Roma), Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana, Centro Psicoanalitico di Roma.

²⁴⁸ La sigla di Big Mouth (2017): https://www.youtube.com/watch?v=8p_IBEM-AIU

²⁴⁹ “Changes” dei Black Sabbath (1972), rimasterizzata nel 2021:

<https://www.youtube.com/watch?v=eBCxYVma1g>

²⁵⁰ “Changes” interpretata da Charles Bradley nel 2016:

<https://www.youtube.com/watch?v=xi49yirJiEA>



Il *plot* della serie gira, infatti, attorno ad un espediente narrativo molto efficace: con l'arrivo della pubertà ad ogni bambino viene affidato un mostro che lo accompagna e ne induce le trasformazioni fisiche e psicologiche.

È ricordando questa interessante rappresentazione che ho pensato di proporre a Daniele Biondo, autore di *“Gruppo evolutivo e branco: Strumenti e tecniche per la prevenzione e la cura dei nuovi disagi degli adolescenti”* (2020), di parlare assieme del tema del *“L'adolescente, il mostro e la musica”*.

Ne è uscita un'intervista molto personale e molto clinica.

A.C: Cosa c'entra il mostro con l'adolescente?

D.B.: C'entra molto. Fai bene ad associarle perché in generale ogni adolescente deve fare i conti con l'aspetto mostruoso del sé e quando c'è stata qualche difficoltà nello sviluppo questo confronto può produrre angosce così grandi da far scompensare l'adolescente.

Ogni adolescente, con l'evento pubertario, perde il corpo infantile e deve fare i conti con il nuovo corpo sessuato e con la perdita della vecchia identità. Tutto ciò può farlo sentire *un mostro*, cioè un essere che vive in corpo inquietante e sconosciuto che lo mette profondamente a disagio, poiché ha spiazzato completamente l'assetto precedente, quello infantile, causando in lui una rottura radicale con il passato.

In termini metapsicologici si tratta di fare i conti con l'*identità* e con la *dimensione pluralistica del sé*; per l'adolescente si tratta di unire i puntini del vecchio sé infantile con quello nuovo adolescenziale per conquistare un'immagine unitaria del sé con la quale riconoscersi. Non sempre è facile realizzare questa operazione integrativa, soprattutto quando l'adolescente non si sente sufficientemente supportato dagli adulti di riferimento. In quest'ultimo caso, quando si fallisce tale compito, può accadere che l'adolescente cada nell'*odio* per il proprio corpo, per gli altri o per il



mondo, nella vergogna che produce il ritiro massiccio, nell'autosufficienza e nel rifiuto della relazione con gli adulti frutti della frattura interiore del legame con loro.

Questi appena elencati, sono proprio gli elementi che costruiscono l'immagine mostruosa dell'adolescente.

La mitologia è piena di immagini mostruose frutto della contaminazione fra le specie viventi: il minotauro, il basilisco, l'unicorno, la sirena ecc. Ciò a dimostrazione che la dimensione mostruosa appartiene alla naturale dimensione del vivente. Ciononostante, il mostruoso provoca in ognuno di noi notevole angoscia perché come affermava il mio maestro, Arnaldo Novelletto, mette in crisi l'immagine della nostra specie idealizzata dalla scienza o dall'arte. Mai come in adolescenza si attualizza tale crisi inerente alla perdita dell'identità di specie, sempre per dirla con le parole di Novelletto (1983). Crisi che modifica un'alta dose di angoscia che naturalmente l'adolescente affronta accettando, anzi a volte esasperando, la metamorfosi del proprio corpo e del proprio sé. Questa è una metamorfosi che, se sostenuta ed accompagnata da oggetti "terzi", oggetti culturali, permette all'adolescente di realizzare il difficile transito dall'infanzia all'età adulta.

A.C.: La rappresentabilità di questo vissuto di mostruosità può aiutare? che forme prende?

D.B.: Il funzionamento del pensiero dell'adolescente, soprattutto del primo adolescente è poco simbolico, il pensiero ipotetico-deduttivo non ancora del tutto conquistato, il processo di corticalizzazione, ed in particolare di sviluppo della corteccia prefrontale ancora molto immaturo e di conseguenza l'attività rappresentativa è molto povera.

Il primo adolescente è immerso in un universo sensoriale dominato dall'aumento quantitativo della pressione istintuale. Come dice Blos (1962) ciò porta da un lato ad



un aumento indiscriminato di tutte le modalità di gratificazione libidiche e aggressive di cui il bambino si era servito nei primi anni di vita, e dall'altro lato porta ad un aumento di motilità, agitazione, avidità orale, attività sadiche, gusto per le parolacce, trascuratezza della pulizia, giochi esibizionistici.

Insomma, è troppo preso dal fare i conti concretamente con la gestione del corpo mostruoso per poter dedicarsi ai processi secondari, superiori, della rappresentazione.

In questa fase evolutiva della prima adolescenza è molto importante per l'analista di adolescenti riuscire a stare con questi stati sensoriali della mente, tollerando a volte un "corpo a corpo" fatto di odori, di gioco motorio nella stanza, di posture e più in generale di contenuti somatici e concreti con i quali si manifesta il nuovo sé adolescenziale.

Un ragazzo di 12 anni, con seri aspetti antisociali, una precocizzazione esasperata frutto di un solido falso sé e una forte resistenza nei confronti del trattamento, mi invitava in seduta a giocare a palletta nella stanza, cercando a volte lo scontro fisico nel contrasto e realizzando così un'interazione intensa e per lui autentica, che lo attraeva e nello stesso tempo lo spaventava. Costatare l'accettazione da parte mia della relazione con lui a questo livello così primario e spontaneo lo aiutò non solo a superare l'ambivalenza nei confronti del trattamento, ma anche a contattare una parte autentica di sé che, più tardi, riuscirà ad esprimere componendo non solo testi *rap* molto intensi, ma anche la musica delle sue canzoni, realizzata attraverso la composizione di basi di musica elettronica ed effetti sonori sintetizzati o modificando alcuni *loop*.

A.C. In musica troviamo una certa presenza di canzoni che danno una rappresentabilità a questo vissuto. So che sei un amante della musica, c'è stato



qualche autore che ti ha aiutato a cogliere la fatica dell'adolescente di fronte alla trasformazione?

D.B. La musica con il suo correlato universo fisico e sensoriale permette all'adolescente di immergersi in un mondo auto-contenente, che gli offre diverse possibilità evolutive: di immergersi in una nuova relazione fusionale con un oggetto ideale, di tipo sensoriale, che gli permette di emergere dalla fusione infantile con la madre preedipica; di condividere con l'altro e con il gruppo il proprio mondo interno "mostruoso", di sperimentare la creatività nella ricerca del nuovo sé in formazione.

È, infatti, proprio grazie alla piena immersione in un nuovo mondo sensoriale (alternativo a quello condiviso con gli oggetti originari di tipo familiare) caratterizzato dall'eccentricità, dall'originalità e spesso dalla trasgressione o comunque dalla rottura con il mondo infantile, ed è anche grazie alla condivisione con i nuovi oggetti d'amore (l'amico del cuore, il gruppo dei pari, il partner) che il mondo sensoriale dell'adolescente smette di essere mostruoso per comunicare a se stesso e agli altri la metamorfosi in corso, capace di avviare il processo di soggettivazione, cioè di creazione e appropriazione del nuovo sé.

È un cambiamento che può essere rappresentabile ma non attraverso contenuti simbolici evoluti, ma in forme più immediate e arcaiche e cioè ad esempio attraverso il gesto, il segno sul corpo (tatuaggio, *piercing*), l'immagine esteriore di sé condivisa con i pari (conformismo, scelta di appartenenza ad una tribù ecc.), il movimento e la danza.

Sono tutte forme di figurazione del nuovo sé spesso sostenute dalla scelta di un proprio genere musicale.

A tal proposito mi viene in mente la musica che ha accompagnato la mia adolescenza, quella dei cantautori ed in particolare quella di Fabrizio De André. Il timbro profondo della voce e la musica intensa e ricercata di questo artista ti avvolge come una calda



coperta nelle serate d'inverno e ti riscalda dentro come una cioccolata calda dopo una lunga sciata, per la sua capacità di far corrispondere in ogni sua canzone il testo al ritmo, gli strumenti alle parole. Tutto ciò, accompagnato alla potenza dei versi di questo grande poeta, rappresentava per me un modo per sublimare, idealizzare, razionalizzare tutto il turbinio che veniva dal corpo. Nel primo album del cantautore che acquistai, intitolato "*Fabrizio De André. Canzoni*" (1974)²⁵¹, l'incontro con il corpo eccitante di *bocca di rosa* contrapposto a quello sornione e pacato del *pescatore* a quello tracotante e deriso del *giudice* fino a quello tenero e nostalgico delle *passanti* ebbe su di un impatto folgorante e benefico, perché mi permise di dare forma a tutto quello che il mio corpo mi faceva sentire, ma che non ero in grado di rappresentare. Lo stesso effetto benefico, per altri motivi, me lo procurava, sempre da adolescente, la musica dei Pink Floyd. Il loro *blues* concreto mi faceva immergere in un mondo di suggestioni e di ispirazioni travolgente ed intenso, anche quando non comprendevo il significato dei loro testi. Ciò che dentro di me univa la musica di De André a quella dei Pink Floyd era che li sentivo con il corpo, ancor prima che con la mente, poiché erano in grado di immergermi in un universo sonoro capace di riempirmi di sensazioni piacevoli e capaci di svuotarmi la mente da tutte le angosce evolutive con cui dovevo fare i conti. Un'oasi di pace nella bufera adolescenziale.

Non a caso già da allora praticavo l'apnea che in seguito esiterà nella pratica delle immersioni con le bombole che ancora oggi mi appassiona. Sott'acqua il silenzio totale accompagnato solo dal suono del tuo respiro amplificato dall'erogatore ti permette di concentrarti totalmente sui paesaggi marini dimenticando tutto il resto. Un paesaggio marino che non può che evocare i propri paesaggi interni sensoriali propriocettivi e che ti abitua ad osservarli con il giusto distacco e la necessaria

²⁵¹ Fabrizio De André, "*Canzoni*" (1974):

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLJFOYWc71HgXAM9ZaospV7vyirusOgWfr>



concentrazione. Ero già all'epoca alla ricerca dell'anima, cercavo già da allora di liberarmi dalla prigione del corpo, corpo mostruoso anche per me, liberarmi dalla sua tirannia iper-concreta.

Quel tipo di musica mi permetteva di elevarmi, di trovare un luogo dove trovare pace. Non avevo in mente allora la psicoanalisi, ma quando da giovane la incontrai nel mio percorso ritrovai in essa quel posto dove mettere da parte tutto il mondo esterno per immergermi in quello interiore.

Negli ultimi decenni insieme alla psicoanalisi si è aggiunta la meditazione. Ed anche in essa il rapporto con la musica è stretto. Penso ad esempio alla musica spirituale di Franco Battiato che rimanda alla musica rilassante per meditare (come quella tibetana o indiana), che evoca i suoni della natura (cinguettio degli uccelli, suono della risacca marina, fruscio degli alberi ecc.) o quella associata alle danze del mistico Gurdjieff. Anche questo tipo di musica, per quanto possa sembrare esoterica, ha avuto per me lo stesso significato e ruolo che aveva la musica dell'adolescenza: la capacità d'immergermi in universi sensoriali evocativi, immaginifici, che mi permettevano di sfuggire al mio pericoloso iper-razionalismo, per aiutarmi a scoprire il valore dello "stare", del "silenzio", del "sentire" insomma tutto ciò che favorisce il contatto con la dimensione inconscia dell'esistenza.

A.C.: Nella tua pratica ti è capitato di usare la musica, in seduta, con un adolescente che si sentiva "mostro"?

D. B.: Ho in mente un paio di casi di adolescenti, entrambi molto gravi, caratterizzati dalla condizione infamante del mostruoso e della conseguente vergogna a causa del *breakdown evolutivo* in cui entrambi erano incappati, per i quali la musica è stata determinante nel favorire il processo analitico. In particolare, proprio grazie alla



musica, entrambi riuscirono ad avvicinare la speranza di trasformare le proprie parti mostruose in qualcosa di più utilizzabile per il loro sviluppo psichico.

Il primo è il caso di Emilio. Cominciò l'analisi a 18 anni, un ragazzo che sembrava vecchio per quanto era magro ed emaciato, deformato dalla sofferenza interna. Da due settimane non riusciva più ad andare a scuola (era di maturità) a causa di una serie di idee fisse, che si presentavano con una voce interna ordinante di uccidere la madre. Esse, raccontò, monopolizzavano completamente la sua mente, torturandolo incessantemente (capirò solo dopo, molti mesi dopo, che l'incessantemente era letterale) impedendogli di fare qualsiasi cosa, persino di dormire. Trovava un po' di pace solo quando si ubriacava – e lo doveva fare in maniera eccessiva, fino a svenire – o quando faceva uso di sostanze stupefacenti. Raccontò che frequentava assiduamente un gruppo antisociale, fortemente deviante e a volte anche violento. Rivelò che molto spesso pensava di uccidersi proprio perché si sentiva un mostro a causa delle sue forti problematiche somatiche (anoressia, insonnia, ansie ipocondriache) che producevano una florida sintomatologia ossessivo-compulsiva. Tali vissuti corporei mostruosi erano motivati da un problema fisico al pene (curvatura), conseguente ad un'ipospadia infantile. A tre anni era stato operato, ma era residuata una piccola malformazione a causa di un errore del chirurgo. Il decorso post-operatorio fu complicato dal fatto che gli era stato messo male un catetere nell'uretra, provocandogli un dolore fortissimo. Ricordò tre giorni di sofferenza inaudita, ma anche la sua rabbia successiva quando il medico scoprì l'errore. Rabbia contro i genitori che non avevano fatto niente sottoponendolo così a quell'inutile tortura. In adolescenza Emilio scoprì di avere un altro problema ai genitali: il glande era un po' curvo tanto da dare al suo pene una forma a uncino. Emilio collegava tutto ciò alla sua impotenza e mancanza di desiderio sessuale. Per mesi l'analisi fu



monopolizzata dalla sua descrizione di tutti i disturbi somatici e dalla convinzione che risolte le sue sofferenze somatiche (con l'operazione al pene) avrebbe risolto ogni suo problema psicologico. L'esperienza infantile del dolore traumatico sembrava avere avuto per Emilio una funzione strutturante, in quanto esperienza del confronto con l'oggetto che non presta soccorso, e aveva probabilmente influenzato profondamente l'organizzazione della personalità del ragazzo e la sua modalità di relazionarsi con gli altri, incuneando in lui il sentimento di mostruosità e di vergogna che lo rendevano *impresentabile*. Tale condizione acuta di sofferenza si esprimeva, in quella fase, attraverso il lamento sul corpo.

Il corpo sembrava l'unico contenitore per il dolore. Tralascio di descrivere una serie di altri fattori familiari che a causa della loro grave disfunzionalità produrranno in Emilio un vero e proprio *breakdown evolutivo*, che lo porterà un giorno in seduta ad affermare: "Io sono uno che doveva morire e non è morto; che doveva sbroccare (impazzire) e non è sbroccato. Quindi sono una specie di morto vivente; vivo questa tortura continuamente, lucidamente". Ciò che lo torturava era sentirsi uno zombie, un mostro. L'angoscia del mostruoso sembrava rimandare all'insopportabile perdita dell'identità di specie (teorizzata, come accennavo prima, da Novelletto) connessa all'angoscia primitiva di perdita del Sé. Nonostante tali gravi difficoltà trovammo una singolare sintonia nei confronti dell'esperienza del dolore: a esso riuscirò ad avvicinarmi solo molto lentamente e in modo indiretto grazie alla mediazione proposta dal 'poeta del dolore', Fabrizio De André.

Parlavamo molto di musica in quella fase e ciò creava nella relazione di transfert/controllotransfert la sensazione di un'intimità speciale come difesa e insieme come una forma di accostamento vivibile al dolore. Scoprimmo la comune passione per De André: raccontò che lo usava come una specie di analgesico perenne.



Lo ha ascoltato ininterrottamente giorno e notte per anni: la sua voce lo tranquillizzava, placava la sua angoscia e la sua perenne agitazione motoria. Anche in analisi dovetti trovare il ritmo giusto per permettere a Emilio di sopportare l'angoscia che l'avvicinare le sue aree doloranti comportava. Mi chiese esplicitamente di avvisarlo dieci minuti prima della fine della seduta, così si poteva preparare alla chiusura: in quell'ultima parte della seduta non dovevamo trattare nulla che lo potesse anche solo lontanamente angosciare, una specie di camera di decompressione, di 'sosta di sicurezza' (come quella che usano i subacquei prima di risalire in superficie per evitare l'embolia). Incominciai cautamente a adottare l'abitudine di utilizzare frasi di De André per fare i miei commenti. "Deve esserci un modo di vivere senza dolore", ad esempio, è un verso che mi trovai a citare per commentare il suo lamento sulla sua 'tortura' perenne; citazione che inconsciamente anticipava quanto emergerà più avanti circa l'uso tossicomane che il paziente faceva del proprio dolore. Lui apprezzava molto questo tipo di commenti e la cautela con cui procedevamo. Rivelò di non aver mai avuto a disposizione un adulto con cui condividere questo tipo di cose, se non la madre. "Non ho mai visto un amico di mio padre a casa".

Parlammo dell'*Antologia di Spoon River* e dell'opera che De André ne aveva ricavato²⁵², ci confrontammo su alcune letture. Era rivitalizzato, interessato, mi interrogava su letture anche di tipo psicoanalitico. Attraverso questo intenso scambio, apparentemente intellettuale, costruimmo lentamente un'area condivisa in cui parlare del dolore al *giusto ritmo*. Il dolore separativo inavvicinabile della mia adolescenza vibrava all'unisono, grazie a De André, con quello di Emilio e questo ci ha unito in quella fase più di quanto riuscissimo a fare con le parole.

²⁵² Fabrizio de André, "Non al denaro non all'amore né al cielo" (1971):

https://www.youtube.com/watch?v=UEyM_hK7yC4



Il secondo è il caso di Giacomo. Giacomo, 16 anni, era un adolescente gravemente ritirato che aveva minacciato il suicidio e viveva in una condizione di grande sofferenza e prostrazione per il profondo odio nei confronti di se stesso e del proprio aspetto fisico. Ritiratosi da tutto (scuola, amici, sport, famiglia) riusciva solo a partecipare all'analisi a due sedute settimanali, realizzata da remoto per buona parte del nostro percorso. Giacomo trascorreva tutto il suo tempo chiuso nella sua stanza di fronte allo schermo o per giocare ai videogiochi, o per leggere *manga* e vedere *anime* o film. Egli aveva scelto il mondo digitale come sostitutivo di quello reale per rifugiarsi dal contatto con gli altri e con la realtà e per coltivare la fantasia di poter manipolare tutto e tutti.

Giacomo viveva isolato in un grande casolare di campagna, in una frazione di un paese di provincia, dove i genitori si erano ritirati per fronteggiare le loro difficoltà economiche e familiari avviando un'azienda agricola ortofrutticola. Il padre, inoltre, faceva un lavoro stagionale, che lo portava a volte a stare mesi fuori casa alternati ad altri periodi in cui invece stava in famiglia e si occupava dell'azienda agricola familiare, della quale normalmente si occupava la madre. Quest'ultima, pur avendo una sua professione, aveva scelto di abbandonarla per seguire il primogenito, fratello maggiore di Giacomo, affetto da una grave disabilità. A tal proposito Giacomo affermò:

“Se non fosse nato mio fratello i miei genitori avrebbero già divorziato. Stanno insieme solo per lui, sono bravissime persone e non riuscirebbero mai ad abbandonarlo o a dividerlo”.

Giacomo, a fronte delle frequenti assenze paterne, inevitabilmente era stato, convocato dalla madre a condividere il peso della gestione del fratello malato. La madre aveva finito così involontariamente per partnerizzarlo.



In una seduta del primo anno di analisi mi parlò di una serie TV sugli Hikikomori dove il protagonista non usciva più di casa perché vedeva che gli altri non facevano altro che deriderlo. Aggiunse, parlandomi per la prima volta della madre, che lei: “è una persona imbarazzante, perde facilmente la pazienza con gli altri, urla quando parla con me”. Subito dopo cominciò a denigrare se stesso:

“non lo vedi? Ho il monociglio, la mia barba cresce male, a chiazze, porto lo zucchetto anche quando fa caldo, non avrò mai una ragazza. È solo colpa mia, per come sono fatto, sono nato dentro e fuori troppo timido, troppo gentile, non adatto a questo mondo”.

Chiusi la seduta parlandogli della relazione fra le critiche alla madre, l'autocritica feroce e il suo rinchiudersi dentro casa, come se stesse incominciando a costruire collegamenti importanti che ci avrebbero permesso progressivamente di comprendere la sua attuale scelta del ritiro. “Forse dovevi riconciliarti con te stesso e per questo hai voluto fermare tutto. Magari in questo tuo blocco c'è qualcosa di utile, nel senso che finalmente hai scelto di definirti non più in funzione della relazione con mamma, ma con quella con te stesso, che stai cercando nelle storie che leggi e che segui, anche se sono storie di dolore, come se tu stessi permettendoti finalmente di soffrire”.

L'odio verso il se stesso mostruoso si esprimeva anche come odio contro il mondo, che ad esempio durante il lockdown lo spinse ad affermare: “Sono contento del lockdown così sono tutti segregati come me”, oppure lo spingeva ad attaccare i suoi amici, perché invidioso nei loro confronti, visto che riuscivano ad avere una ragazza commentando: “Non credo nell'amore di coppia, è una cosa rarissima!”. Riuscimmo ad affrontare quest'odio per sé stesso e per gli altri grazie al fatto che lo proiettò su di me nella relazione di transfert in occasione della nostra prima separazione.



La rabbia del paziente nei miei confronti si articolò ulteriormente grazie alla citazione del testo di una canzone dei Radiohead, *Paranoid Android*²⁵³ (è un brano del 1997, cantato da Tom York).

Il testo è disperato e minaccioso. Eccone di seguito alcuni brani:

*Per favore, potresti fermare il rumore?
Sto cercando di riposarmi un po'
Da tutto il pollo non ancora nato
Voci nella mia testa
Cosa c'è qui?
(Potrei essere paranoico, ma non un androide)*

*Quando sono re
Sarai il primo contro il muro
Con la tua opinione
Il che non ha alcuna conseguenza
Cosa c'è qui?
(Potrei essere paranoico, ma non androide)*

*Piove, piove
Vieni a piovere su di me
Da una grande altezza*

*Questo è tutto, signore
Stai andando.
Il panico, il vomito
Dio ama i suoi figli, sì*

Solo grazie a questa canzone il ragazzo riuscì a figurarsi la rabbia per la nostra separazione altrimenti del tutto negata ed inconscia.

Ricevetti la comunicazione di transfert collegandola alla sua rabbia (*Quando sono re Sarai il primo contro il muro*) per essere stato lasciato solo (*Stai andando*), con le sue paranoie (*Voci nella mia testa*) tradendo così la promessa di stargli vicino (*Dio ama i suoi figli, sì*). I sentimenti per l'imminente separazione mi sembravano richiamare in lui i sentimenti di abbandono provocati dal padre, con le sue lunghe trasferte, e la sua

²⁵³ Radiohead, "*Paranoid Android*", 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=fHiGbolFFGw>



disperazione per essersi sentito lasciato solo ad assorbire la depressione e la rabbia della madre per la gestione del figlio disabile. La seduta successiva, la penultima prima dell'interruzione natalizia, Giacomo mi parlò del fatto che non aveva nessuna voglia di fare la seduta.

Mi disse che non aveva niente da dire, si sentiva vuoto “come un bidone”. Lo feci riflettere sui segnali che già aveva mandato nelle sedute precedenti di conflitto nei confronti della terapia e più specificatamente dei sentimenti di rabbia connessi al rapporto con me, visto l'imminente separazione. Ammise con mia sorpresa la sua rabbia. Gli dissi che forse era perché questa separazione arrivava troppo presto, prima che lui potesse aver stabilizzato il rapporto con me. Aggiunsi che ero disposto a sentirlo durante le vacanze, nella settimana fra Natale e Capodanno. Sorrise tranquillizzato. A questo punto ricordò un sogno fatto la notte stessa:

“Ero ad un concerto, dov'ero il cantante di una band. Non ricordo la canzone, anche se ho in mente la sua melodia, pur essendo una canzone inesistente (come quando sogno di stare con delle ragazze che non ho mai incontrato nella realtà). Ho un *outfit molto strano: un gilè di pelle e sotto una specie di reggiseno tipo fascia, ma non ho le tette, ho i jeans o forse un paio di pantaloni di pelle molto attillati, sono scalzo; ho i capelli lunghi. Nella band ci sono i miei amici: Giovanni che suona il basso, Dario la batteria e Francesco la chitarra. Giovanni è mezzo nudo solo con i jeans, Dario ha una fascia in testa, degli occhialetti piccoli e neri. Mentre canto prendo ad un certo punto da una ciotola una manciata di glitter rossi e me li butto in faccia.*”

Nelle associazioni Giacomo si animò affermando che sarebbe bellissimo se veramente sapesse cantare e se potesse suonare insieme al suo gruppo. Gli chiesi che ne pensava dell'abbigliamento che aveva nel sogno. Rispose che era un po' il marchio di fabbrica di David Bowie, artista che a suo avviso aveva una delle più belle



performance in assoluto degli anni Settanta. Aggiunse che anche i *glitter* rimandavano a lui e al fulmine rosso dipinto sul suo viso. A fine seduta sentii con soddisfazione che finalmente eravamo riusciti a “chiudere il cerchio” e potei fargli un’ interpretazione che, pur lasciando ancora fuori l’aspetto oggettuale, gli permettesse di collegare gli argomenti delle ultime sedute (sogni precedenti, Paranoid Android, il sogno della band) con il tema dell’imminente separazione, con quello della relazione di transfert con me ed, infine, con il suo sintomo principale, relativo al suo odio per se stesso e al suo ritiro sociale (connesso al sentimento di falsità e mostruosità che nutriva nei confronti di se stesso: “*sentivo di avere una maschera*”) e lo aveva spinto nella pericolosa area dell’autosufficienza.

Nella successiva seduta, l’ultima prima dell’interruzione, effettivamente Giacomo declinò l’invito a fare una seduta durante le vacanze e mi comunicò che era riuscito a riprendere a giocare alla *play station* con altri *players* e ad organizzare a casa sua per la notte di Capodanno il veglione con i quattro amici storici.

Il sogno della band probabilmente sembrava inserirsi nel processo evolutivo del ragazzo, riattivandolo, grazie al fatto di permettergli di ritrovare la continuità del proprio sé interrotta dall’isolamento e di validare tale suo desiderio attraverso il racconto all’analista. Il ragazzo era riuscito finalmente a dare *voce alla sua band interna*, cioè dare voce alle diverse parti del sé, dando valore a tutto ciò attraverso il racconto del sogno all’analista. Il sogno era diventato in questo senso un oggetto regolatorio fra analista e paziente, nel senso che ne modifica la relazione, attraverso la comunicazione preconsua del fatto di *poter accedere alla polifonia del sé intrisa di musicalità sensoriale*, per rifuggire dal senso di solitudine abbandonica prodotto dalla separazione dall’analista per l’interruzione natalizia.

A.C: *Grazie di queste preziose condivisioni.*



Mi hai fatto ricordare un bellissimo album dei “Dead Man’s Bones”²⁵⁴, che aveva in copertina un coro di preadolescenti e adolescenti vestiti da fantasmi e mostri. Ogni canzone aveva gli incisi cantati da una voce adulta e i ritornelli erano affidati al coro dei ragazzi. Sebbene i testi siano intrisi di paure e ombre, l’effetto finale è molto potente: oscuro ma anche vitale. Nel disco, come nelle due storie cliniche che ci hai raccontato, si sente che due generazioni si parlano e si armonizzano. Non c’è un rifiuto del vissuto di mostruosità ma c’è il ritrovamento di qualcuno che sa dialogare, stando a fianco.

Grazie ancora.

Bibliografia

- Biondo D.** (2020). *Gruppo evolutivo e branco: Strumenti e tecniche per la prevenzione e la cura dei nuovi disagi degli adolescenti*. Milano, Franco Angeli.
- Blos P.** (1962). *L’adolescenza. Un’interpretazione psicoanalitica*. Milano, Franco Angeli, 1971.
- Novelletto A.** (1983). *Mostruosità, contaminazione, metamorfosi*. In *L’adolescente. Una prospettiva psicoanalitica*, Roma, Astrolabio.

Daniele Biondo, Roma

Centro Psicoanalitico di Roma

dottorbiondo@gmail.com

Anna Cordioli, Padova

Centro Veneto di Psicoanalisi

annacordioli@yahoo.it

²⁵⁴ Tra le canzoni segnalo “*My body is a zombie for you*”(2009):
<https://www.youtube.com/watch?v=9jHYkaljInE>



*“Quello che mi piace della mia musica è che risveglia i fantasmi
dentro di me. Non i demoni, ma i fantasmi.”*

David Bowie

(in “Moonage Daydream”, 2022)



Indice della musica

- 2pac**, “*Dear Mama*” (1995): p.39
<https://www.youtube.com/watch?v=i2aqxtAETJs>
- 2pac**, “*I get around*” (1993): p.43
<https://youtu.be/YqJAnQTwmJs?si=D28F9oxwfZolz85w>
- 50 Cent**, “*In da club*” (2003): P.214
https://youtu.be/5qm8PH4xAss?si=Mj_frtlhKSYpKw23

A

- AA.VV.**, *Musica black queer degli anni '20 e '30 del novecento*, (a cura di JD Doyle): p.295
- <https://queermusicheritage.com/Harlem/NOV2014A.mp3>
 - <https://queermusicheritage.com/Harlem/NOV2014B.mp3>
 - <https://queermusicheritage.com/Harlem/NOV2014C.mp3>

- A.A.V.V.**, “*The Million Dollar Quartet: Elvis Presley, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins*” (1956): p. 123
https://www.youtube.com/watch?v=iWbWRkPDaMo&ab_channel=MemoriesofElvis

- Adolescents**, “*Who is who*” (1981): P.192
<https://www.youtube.com/watch?v=-xehyVal8QY>

- (The) Adverts**, “*One Chord Wonders*” (1978): p.182
https://youtu.be/kgx2Nkg7SKU?si=vQVqxX8p3_FNv-iv

- Anthony and the Johnsons**, “*You are my sister*” (2007): p.312
https://www.youtube.com/watch?v=vskbBZ1h6ls&ab_channel=ANOHNI

B

- Baby gang**, “*Marocchino*” (2021): p.141
<https://www.youtube.com/watch?v=w5f3RT2hgeY>

- Baby gang**, “*Mentalitè*” (2022): p.141
<https://www.youtube.com/watch?v=BD4fvzDcORo>



- (The) Beatles, "I wanna be your man" (1963):** p.136
<https://www.youtube.com/watch?v=mnct7Qf3SUQ>
- (The) Beatles, "Twist and Shout" (1963):** p.152
<https://www.youtube.com/watch?v=2RicaUgd9Hg>
- (The) Beatles, "Yesterday" (1965):** p.11
<https://www.youtube.com/watch?v=wXTJBr9tt8Q>
- (The) Beatles, "All you need is love" (1967):** p.152
<https://www.youtube.com/watch?v=7xMflp-irg>
- (The) Beatles, "Julia" (1968):** p.152
https://www.youtube.com/watch?v=TZip_br_v3w
- Billie Eilish, "Ocean eyes" (2016):** p.252
https://www.youtube.com/watch?v=viimfQi_pUw
- Billie Eilish, "You should see me in a crown" (2018):** p.259
<https://youtu.be/coLerbRvgsQ?si=Sv9-hkvMYt1tzCZm>
- Billie Eilish, "Bad guy" (2019):** p.245
https://youtu.be/DyDfgMOUjCl?si=lb5yUOYqf9mlBd_u
- Billie Eilish, "When we fall asleep, where we go?" (2019) full album:** p.144
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kQbMBLWm9sUrVNnooayU8illSrC7Kintl
- Billie Eilish, "Everything i wanted" (2020):** p.255
<https://www.youtube.com/watch?v=EgBJmlPo8Xw>
- Billie Eilish, "No Time To Die" (2020):** p.244
https://www.youtube.com/watch?v=BboMpayJomw&ab_channel=BillieEilishVEVO
- Billie Eilish, "My future" (2021):** p.261,262
<https://youtu.be/b-5Ugpc22mE?si=idPCX50AKyn7zqhR>
- Billie Eilish, "What was I made for?" (2023):** p.262
<https://www.youtube.com/watch?v=cW8VLC9nnTo>
- Billie Holiday, "Strange Fruit" (cover 1959):** p.291
https://www.youtube.com/watch?v=ov6FeU4YIY8&ab_channel=BillieHoliday-Topic



- Black Sabbath, "Changes" (1972):** p.320
<https://www.youtube.com/watch?v=eBCxYVma1g>
- Bob Dylan, "Knockin' On Heaven's Door" (1973):** p.114
<https://www.youtube.com/watch?v=rm9coqIk8fY>
- Bobby Solo, "Una lacrima sul viso" (1964):** p.9
<https://youtu.be/haUFARNYpMQ?si=9EhXQo43PxxJVCZ3>
- Bronski Beat, "Smalltown Boy" (1984):** p.311
https://www.youtube.com/watch?v=zOkOK8afLHI&ab_channel=BRONSKIBEAT
- Bruce Springsteen, "Blinded by the light" (1973):** p.165
<https://youtu.be/xPy82OO6vRg?si=ZODhYMsyEW0Zq4p>
- Bruce Springsteen, "Candy's Room" (1978):** p.118
<https://www.youtube.com/watch?v=CyPfb0vOVfo>
- Bruce Springsteen, "Growin' up" (1973):** p.165
https://youtu.be/ICGtLWd_E9A?si=B2cBOzdmZjxOct2A
- Bruce Springsteen, "Backstreets" (1975):** p.122
https://www.youtube.com/watch?v=O_hZZQPukBc
- Bruce Springsteen & The E Street Band, "Follow That Dream", Live - June 5, 1981
 London, UK:** p.132
<https://www.youtube.com/watch?v=asl5DUBatAE>
- C**
- Carl Bean, "I Was Born This Way" (1977):** p.312
https://www.youtube.com/watch?v=P68EQfBkh-g&ab_channel=CarlBean-Topic
- Charles Bradley, "Changes" (cover 2016):** p.320
<https://www.youtube.com/watch?v=xi49yirJiEA>
- (The) Cranberries, "I still do" (1993):** p.172
<https://youtu.be/vovVgQ2BsTo?si=GTZcuvsnEw8bmPq>
- (The) Cranberries, "Fee Fi Fo" (1999):** p.172
<https://youtu.be/7663r8Pxrzg?si=MznBvCrBlmZrHIUI>
- Cyndi Lauper, "True Colors" (1986):** p.312
https://www.youtube.com/watch?v=LpN0KfIbqX8&ab_channel=CyndiLauperVEVO



D

David Bowie, "Space Oddity" (1969): p.124
<https://www.youtube.com/watch?v=iYYRH4apXDo>

David Bowie, "In the Port of Amsterdam" (1973): p.277
https://www.youtube.com/watch?v=fHGBot84N9A&ab_channel=DavidBowie-Topic

David Bowie, "Rebel Rebel" (1974): p.311
<https://youtu.be/U9l23zncj08?si=QImzWD9DHI3-Y3bE>

David Bowie, "Heroes" (1977): p.120
<https://www.youtube.com/watch?v=IXgkuM2NhYI>

Dead Man's Bones, "My body is a zombie for you" (2009): p.335
<https://www.youtube.com/watch?v=9jHYkajInE>

Dean Martin, "Pretty Baby" (cover 1949): p. 294
<https://www.youtube.com/watch?v=xPBHNQRi6pQ>

Deep Purple, "Smoke on the water" (1972): p.183
https://www.youtube.com/watch?v=eu5lv2Umn3M&ab_channel=DeepPurpleVEVO

Diana Ross, "I'm coming out" (1980): p.311
https://www.youtube.com/watch?v=-xMvP6PsD9A&ab_channel=DianaRoss-Topic

(The) Doors, "Break On Through" (1967): p.148
<https://www.youtube.com/watch?v=gdnzBNMfZfo>

(The) Doors, "The end" (1967): p.159
<https://youtu.be/BXqPNIng6ul?si=RNW5Yr2GBgmaEcun>

Dooz Kawa, "Passions tristes" (2020): p.141
<https://youtu.be/MuHNVqvQek?si=mnEBO9izdclcnPgE>

E

Elton John, "Your Song" (1971): p. 315
<https://www.youtube.com/watch?v=GIPfCy1url>

Elvis Presley, "Follow That Dream" (1962): p.122
<https://www.youtube.com/watch?v=-1V2WFOZWLM>



- Ekseption**, “*The 5th*” (1969): p.13
<https://youtu.be/sKqGPI9eFtg?si=vNKHqWbKWb7c7jkV>
- Eminem**, “*My Name Is*” (1999): p.115,
 213
<https://www.youtube.com/watch?v=sNPnb1arSE>
- Eminem**, “*Lose yourself*” (2002): p.213
<https://youtu.be/xFYQQPAOz7Y?si=8pG3qAR7C9Mo7luW>
- F**
- Fabrizio De André**, “*Geordie*” (1966): p.298
https://www.youtube.com/watch?v=f4841jZx7Gc&ab_channel=FabrizioDeAndreVEVO
- Fabrizio De André**, “*La città vecchia*” (1966): p.278
https://www.youtube.com/watch?v=YKSwyvr2IRc&ab_channel=FabrizioDeAndr%3%A9-Topic
- Fabrizio de Andrè**, “*Non al denaro non all'amore né al cielo*” (1971) full album: p.329
https://www.youtube.com/watch?v=UEyM_hK7yC4
- Fabrizio De André**, “*Canzoni*” (1974) full album: p. 325
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLJFOYWc71HgXAM9ZaospV7vyirusOgWfr>
- Fabrizio De André**, “*Anime salve*” (1996) full album: p.60
<https://youtu.be/Xm85Zu74aDg?si=kIIJIZVkiQZT8GTV>
- Four Season**, “*Beggin*” (1967): p.166
https://www.youtube.com/watch?v=d5AfvOk57bE&ab_channel=RHINO
- Frank Sinatra**, “*Fly me to the moon*” (cover 1964): p.272
https://www.youtube.com/watch?v=ZEcqHA7dbwM&ab_channel=FrankSinatra-Topic
- G**
- Genesis**, “*Firth of Fifth*” (1973): p.13
<https://www.youtube.com/watch?v=Rz-tHZE37I>
- Geolier**, “*Come vuoi*” (2023): P.233
<https://youtu.be/aL0dOoLpf7M?si=QNNy7tAfH66->



- George Michael, "Freedom! 90" (1990):** p.312
<https://www.youtube.com/watch?v=diYAc7gB-0A>
- Gertrude 'Ma' Rainey, "Black Bottom" (1923):** p.296
<https://www.youtube.com/watch?v=cph7qZoE5d8>
- Giorgio Gaber, "C'è solo la strada" (1974):** P.229
<https://www.youtube.com/watch?v=V2qYnD0sAr8>
- Grandmaster Flash and The Furious Five, "The Message" (1982):** p.28
https://youtu.be/MLpv_HtEaks?si=TqOduRHDnt7kFzme
- H-I**
- Ice-T, "Colors" (1988):** p.29
<https://youtu.be/j3ymSpjCtV8?si=8u2jHrlcuwRCm3Oz>
- Iggy & The Stooges, "Gimme Danger" (1973):** P.197
<https://www.youtube.com/watch?v=2Z7OeQAnMJ0>
- Irol, "Bon Ton" ft. Tommy Kuti (2020):** p.31
<https://www.youtube.com/watch?v=cF0SmjceXMk>
- Izi, "Dolcenera" (cover 2019):** p.234
<https://youtu.be/P1cQABpJyM8?si=VQgLBjuwdl9sQFwW>
- J, K**
- Jacques Brèl, "Dans le port du Amsterdam" (1964):** p.279
<https://www.youtube.com/watch?v=bkC7WCpJfYY>
- k.d. lang, "Constant Craving" (1992):** p.312
https://www.youtube.com/watch?v=NkTla1EEA1w&ab_channel=kdlangvideos
- King Crimson, "21st schizoid man" (1967):** p.162
<https://youtu.be/7OvW8Z7kiws?si=ysBal4C-5-Y7l6iq>
- King Crimson, "Moonchild" (1969):** p.156
https://youtu.be/DnYDqv8-lJE?si=sOxXMd0UIjDV_4XE



L

- Lady Gaga**, “*Born This Way*” (2011): p.312
https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw&list=RDwV1FrqwZyKw&start_radio=1
- Lou Reed**, “*Walk on the Wild Side*” (1972): p.311
https://www.youtube.com/watch?v=oG6fayQBm9w&ab_channel=LouReedVEVO
- Lucio Battisti**, “*Il mio canto libero*” (1972): P.216
<https://youtu.be/UtUHEsPfjJE?si=gJ7kThOcLelAh9da>

M

- Macklemore & Ryan Lewis**, “*Same Love*” ft. **Mary Lambert** (2012): p.313
https://www.youtube.com/watch?v=hIVBg7_08n0&ab_channel=Macklemore
- Madcon**, “*Beggin*” (cover 2010): p.66
https://www.youtube.com/watch?v=zrFI2gJSuWA&ab_channel=oficialmadcon
- Madeline Davis**, “*Stonewall Nation*” (1971): p.311
https://www.youtube.com/watch?v=tR8BK56mHOw&ab_channel=J.D.Doyle
- Måneskin**, “*Beggin*” (cover 2017): p.66
<https://www.youtube.com/watch?v=Qdkt3I5-FG4>
- Måneskin**, “*Morirò da re*” (2018): p.66
https://youtu.be/iywXK9Dj2o4?si=2hJuhVqLE_SAAEIN
- Måneskin**, “*Torna a casa*” (2018): p.65
<https://youtu.be/ZZjnfWx0cvw?si=rYOmNBt0vUU51IIH>
- Måneskin**, “*Le parole lontane*” (2019): p.65
https://youtu.be/R_EiKMW5ebU?si=IV70-JTulmjRGURz
- Måneskin**, “*Vent’anni*” (2020): p.64
<https://youtu.be/XD77aMyCv0Q?si=Ahxa5GtNbU42ZBVO>
- Måneskin**, “*Coraline*” (2021): p.65
<https://www.youtube.com/watch?v=xgMftdjnKpo>
- Maneskin**, “*Zitti e buoni*” (2021): p.59
<https://youtu.be/QN1odfjtMoo?si=M3Jg1539Y4nKyJHK>



- Måneskin, "I wanna be your slave" (2021):** p.66
<https://www.youtube.com/watch?v=yOb9Xaug35M>
- Måneskin, "The loneliest" (2022):** p.65
https://youtu.be/odWKEfp2QMY?si=nFF0Skr6wVFs_TWF
- Maruego, "Cioccolata" (2014):** P.238
<https://www.youtube.com/watch?v=j8JKbXQyLuA>
- Michele, "Se mi vuoi lasciare" (1963):** p.9
https://youtu.be/7-qhgm051X0?si=mf5OeQzNWwIXwE_3
- Muddy Waters, "Rollin' Stones" (1950):** p.137
<https://www.youtube.com/watch?v=gwJZcNNxdck>
- Muse, "Starlight" (2006):** p.101
https://www.youtube.com/watch?v=Pgum6OT_VH8
- N**
- N.W.A., "Fuck tha Police" (1988):** p.213
<https://youtu.be/qZuxPKUVGiw?si=L5YVJmICtQQFgbOd>
- Neil Young, "My my, hey hey" (1979):** p.177
<https://youtu.be/i6RZY4Ar3fw?si=QlbfBCJmbExZImDc>
- Neil Young, "Hey hey, my my" (1979):** p.178
<https://youtu.be/331kyZ9OXM?si=zks9JGBB0BhUnNTV>
- Nine Inch Nails, "Hurt" (1994):** p.168
<https://youtu.be/KR4DjYczINM?si=LbelLbskhlRyf9PF>
- Nirvana, "Blew" (1989):** p.169
<https://youtu.be/7E-KAP359ys?si=pEewDEviUlybrqKN>
- O, P, Q**
- Patti Smith, "Because the night" (1978):** p.166
https://youtu.be/c_BcivBprM0?si=NnK567vYdwGzXQBQ
- Patti Smith, "Gloria" (1975):** <https://youtu.be/bPO0bTaWcFQ?si=dWVS3-7Xe4NC8J5K> p.167



- Pink Floyd**, *"In the Flesh"* (1979): p.279
https://www.youtube.com/watch?v=yX4O3dNTFYw&ab_channel=PinkFloyd4K
- Prince & The Revolution**, *"I would die for you"* (1986): p.312
https://www.youtube.com/watch?v=hkNI3pg1twE&ab_channel=Prince-Topic
- Queen**, *"I Want To Break Free"* (1984): p.311
https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ&ab_channel=QueenOfficial
- R**
- Radiohead**, *"Paranoid Android"* (1997): p.332
<https://www.youtube.com/watch?v=fHiGbolFFGw>
- (The) Rolling Stones**, *"I wanna be your man"* (cover 1963): p.136
https://www.youtube.com/watch?v=ggsCCWaF_8g
- (The) Rolling Stones**, *"(I can't get no) Satisfaction"* (1965): p.137, 151
https://www.youtube.com/watch?v=MSSxnv1_J2g
- (The) Rolling Stones**, *"Sympathy for the devil"* (1968): p.11, 137
https://youtu.be/MSSxnv1_J2g?si=ax9RvO1tQiGHjox4
- (The) Rolling Stones**, *"Sticky Fingers"* (1971) full album: p.136
<https://www.youtube.com/watch?v=Bar7SzNLnY0>
- (The) Rolling Stones**, *"Exile on mail street"* (1972) full album: p.139
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nqA_Oh5I1ns29MCTPA7bBzXUiP26dvT2g
- (The) Rolling Stones**, *"Angie"* (1973): p.12
<https://www.youtube.com/watch?v=RcZn2-bGXqQ>
- (The) Rolling Stones**, *"Mess it up"* (2023): p.139
<https://www.youtube.com/watch?v=vTUKj4e3vd4>
- S**
- Scholly D**, *"P.S.K. What does it mean?"* (1985): p.29
https://youtu.be/m1mn9m_1h5U?si=icNfr8FSZe7EA7RA
- Sex Pistols**, *"Anarchy in the UK"* (1976): p.187
<https://youtu.be/q31WY0Aobro?si=lr5ns0WWVVMYb8Wc>



- Sex Pistols**, “*God Save The Queen Revisited*”: P.189
<https://www.youtube.com/watch?v=g-38GX2YQig>
- Stadio**, “*Chiedimi chi erano i Beatles*” (1984): p.7
https://www.youtube.com/watch?v=a_zUe1eZ-GI
- T**
- Tanita Tikaram**, “*Twist In My Sobriety*” (1988): p.312
https://www.youtube.com/watch?v=7s8glZ-efMg&ab_channel=TanitaTikaram
- Television**, “*See no Evil*” (1977): p.202
<https://www.youtube.com/watch?v=pulM6LkKLpl>
- thasup**, “*blun7 a swishland*” (2020): P.240
<https://www.youtube.com/watch?v=N3qxFptQbVA>
- Trevis Scott**, “*Astronomical*”(2020): p.236
<https://www.youtube.com/watch?v=wYeFAIVC8qU>
- U, V, W, X, Y, Z**
- Ute Lemper**, “*Das Lila Lied*” (cover 1996): p.302
https://youtu.be/vzYjN46_nJ4?si=2PZHtgEbodGIGU11
- Village People**, “*I Am What I Am*” (1978): p.311
https://www.youtube.com/watch?v=LiBWgh3ucXU&ab_channel=VillagePeople
- (The) Who**, “*My Generation*” (1965): p.151
https://www.youtube.com/watch?v=f-p_oyMYPP4
- Zucchero Sugar Fornaciari**, “*Solo una sana e consapevole libidine salva il giovane dallo stress e dall’azione cattolica*” (1987): P.221
https://youtu.be/YhY5aJ0sBVY?si=8cG5UAsmTT3G9_FU

Credits

Musica e Adolescenza



EXECUTIVE PRODUCER Massimo De Mari

ENGINEERED AND MIXED BY Anna Cordioli & Vittorio Gonella

RECORDED AT KnotGarden Studios

ADDITIONAL RECORDING Zoom Record

ADDITIONAL ENGINEERING Patrizio Campanile

LEADING VOICE Massimo De Mari

HAMMOND ORGAN Cinzia Carnevali

ACOUSTIC GUITAR Caterina Olivotto

KEYBOARDS Cristiano Lombardo

ELECTRIC AIR GUITARS Paola Ferri

BASS Vittorio Gonella

VIOLIN Silvia Mondini

SAX Rosa Spagnolo

THEREMIN Anna Cordioli

VOCODER Daniele Biondo

DRUM Guido Buffoli

PERCUSSION Francesco Onofri

BEATBOX Monica Bomba

ADDITIONAL RECORDING: official artists' youtube channel

BACK PHOTO Tang Yau Hoong

GRAPHIC DESIGN and WEB VERSION Anna Cordioli

CONCEIVED AND MADE POSSIBLE BY Centro Veneto di Psicoanalisi

Released February 2024

©Copyright Centro Veneto di Psicoanalisi 2024